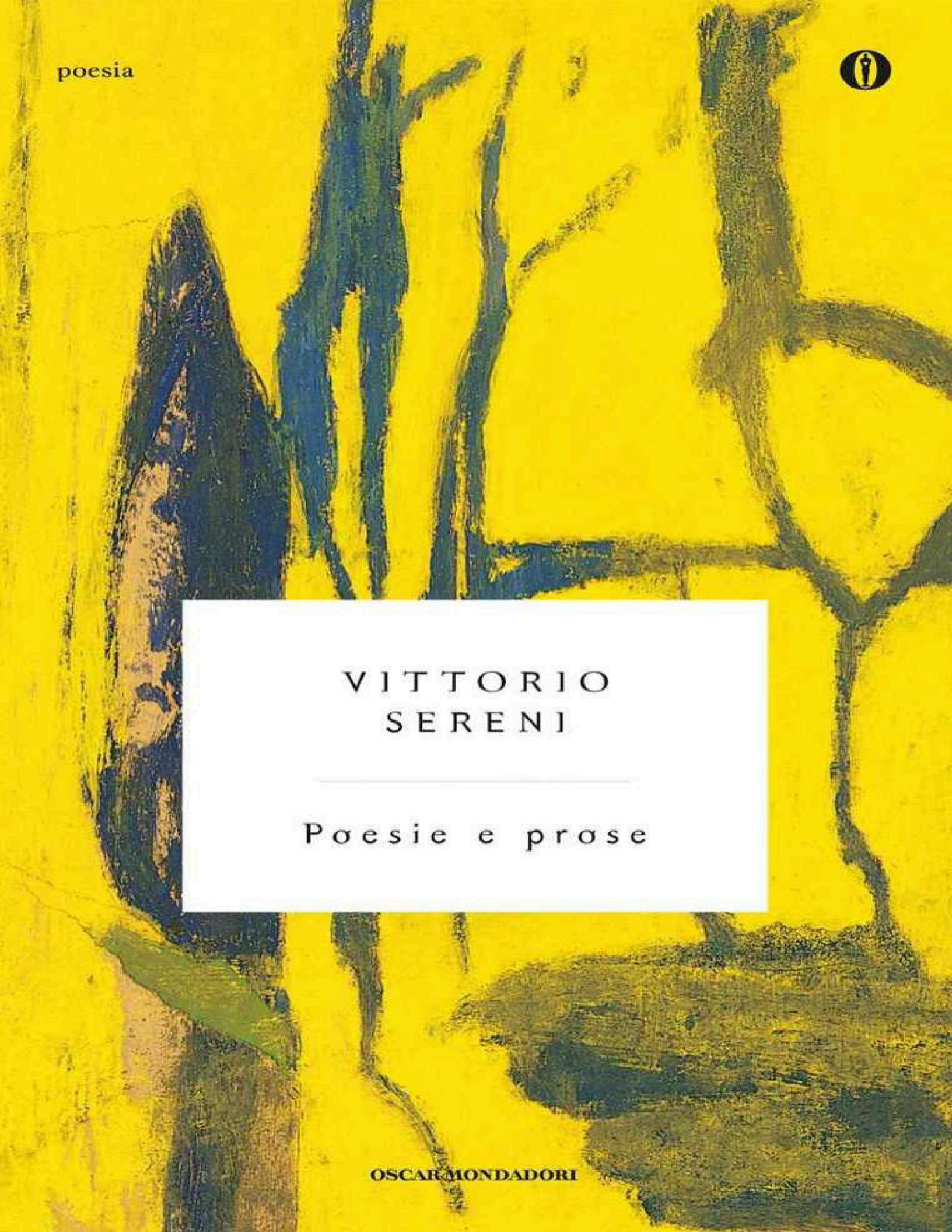
poesia



VITTORIO SERENI

Poesie e prose

OSCAR MONDADORI

VISIT…

Il libro

Per poche altre figure della lirica italiana novecentesca si può dire, come scrisse di Vittorio Sereni l'amico e critico Pier Vincenzo Mengaldo, che «l'uomo e il poeta facevano tutt'uno». Per il poeta di Luino, infatti, la poesia era una divorante passione, vissuta senza falsi pudori; una passione fatta di attese, della capacità di selezionare i componimenti, tanto che ognuno appare a noi inevitabile. Come Leopardi, come Mallarmé, Sereni concentra il suo estro su pochi testi, essenziali, derivati da una assoluta necessità interiore e dotati di una impareggiabile finitezza formale. Ma accanto all'esigenza di scrivere versi, Sereni sentì altrettanto potente quella che egli stesso chiamava «la tentazione della prosa». Dell'una e dell'altra produzione dà conto questo ricco volume che riunisce integralmente le raccolte poetiche, da Frontiera (1941) a Stella variabile (1981), la sua scelta di traduzioni Il musicante di Saint-Merry, i due volumi di prose, Gli immediati dintorni e La traversata di Milano, infine un'ampia scelta di testi critici dedicati all'arte e alla letteratura.

A cura di Giulia Raboni con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo

Vittorio Sereni

POESIE E PROSE

A cura di Giulia Raboni
con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo

MONDADORI

Ricordo di Vittorio Sereni*

di Pier Vincenzo Mengaldo

Toute la question n'est que d'un cimetière.

F. DE MALHERBE

Il rapporto con Sereni non era fatto di atti e detti suoi memorabili, dai quali rifuggiva per carattere e divisa: Sereni non si nascondeva di proposito, ma era un uomo segreto, che si lasciava intuire. Il rapporto con lui era fatto di un'atmosfera in cui i silenzi contavano altrettanto che le parole, e la fraternità e parità che egli sapeva così naturalmente far sentire all'amico si amalgamava a quell'autorità che tanto più emanava dalla sua persona quanto meno egli soleva e voleva usarne. In questa atmosfera entrava, certo, anche la sua poesia: se non altro per quel riflesso condizionato nell'interlocutore amico per cui sulle parole anche più feriali dell'uomo stingono le parole che egli ha detto altra volta in poesia e anche quelle, chissà, che un giorno in poesia dirà (Sereni stesso ha accennato a questo effetto di risonanza, tra ironico e commosso, festeggiando Montale per il suo settantesimo compleanno). Ma questo riflesso condizionato era tanto più forte nel caso di Sereni in quanto veramente in lui l'uomo e il poeta facevano tutt'uno: in una maniera e in un grado che mai mi è stato dato riscontrare presso altri suoi colleghi, nei quali la scissura fra uomo e poeta è così spesso necessità, programma, autentico sdoppiamento. Teoreticamente, e non poteva essere diverso, anche Sereni ha frequentato la «vergogna della poesia», e ne ha tratto tutti i vantaggi del caso, primo fra tutti l'effetto di choc che nasce all'incontro fra la marginalità coatta del discorso poetico e la verticalità, l'istanza anche etica che in lui così schivo quel discorso sapeva assumere. Ma l'uomo Sereni viveva senza falsi pudori la sua divorante passione per la poesia: l'interrogativo di un titolo degli Strumenti umani va preso per quello che è, un espediente tattico. E questa passione era in lui tanto più calda in quanto, curiosamente, egli la sentiva come mal corrisposta: non ho dubbi che Sereni invidiava nel suo intimo quei colleghi che avevano, o gli pareva, una relazione più «naturale» della sua con la poesia (mettiamo Bertolucci) o che riuscivano a intrattenere con la Musa un commercio più fitto e quotidiano. Impossibile fargli capire – ci ho provato anch'io – che quella che chiamava la sua «avara vena», o quand'era in pantofole la sua stitichezza, era in realtà la condizione indispensabile per la quale la sua poesia era così e non altrimenti. Senza quella capacità di lunghe attese, senza le rigorose selezioni che non avvenivano sul foglio ma dentro di lui, non sarebbe accaduto che ciascuna delle sue poesie avesse, come ha, un carattere inevitabile. Ora che la vita di Sereni è conclusa, a noi amici pare – ed è appena una tenue consolazione – che quella vita sia stata a suo modo piena, compiuta, vorremmo dire ben riuscita; ma pensando

questo sappiamo bene di andare del tutto contro a ciò che fino all'ultimo Vittorio sentiva di sé, con scontento e impazienza, sempre armato contro se stesso, irrealizzato/irrealizzabile: era anche questo uno dei tanti suoi tratti irriducibilmente giovanili che più lo facevano amare: e una delle ragioni del fascino e della freschezza della sua poesia sta proprio nel come Sereni ha saputo prolungare fin dentro l'età matura temi caratteristici della giovinezza, come quelli sportivi o quello, così seducente, del «grande amico»; solo in Stella variabile la sua voce si è effettivamente incupita. In verità Sereni è stato, da noi, l'ultimo rappresentante di quella linea di poesia che ha i suoi esponenti sommi in Leopardi e Mallarmé, nella quale la produzione poetica si concentra e quasi si rastrema in pochi testi essenziali, la cui finitezza formale consegue alla loro assoluta necessità interiore, e da questa è garantita. Niente di più lontano da lui della pratica, oggi così diffusa, della poesia come affabulazione continua. Per questo, ed ecco un altro paradosso, in Sereni la vita non invadeva l'area della poesia, ma ne aspettava pazientemente l'evento. Forse non è stato sufficientemente sottolineato il rapporto tra la formazione culturale fenomenologica che egli ha avuto e la sua nozione fenomenologica della poesia. Seppure in senso diverso da Montale, anche Sereni avrebbe potuto dire di sé che non inventava nulla. La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e i fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminati – donde in primo luogo quel suo tema così frequente del viaggio in macchina, adeguata metafora poetica di un assiduo riciclaggio interiore del rotolio degli eventi e dei fenomeni. Ciò vuol dire, contro la moderna superbia della poesia – di cui la «vergogna» è il rovescio complementare –, che i fatti, e dunque la vita, avevano un valore e una dignità in sé che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa. Sereni era l'antitesi del poeta orfico; era un poeta esistenziale.

Fra i tanti ricordi che ora riemergono, uno soprattutto non vuole abbandonarmi. Qualche anno fa Vittorio si offrì di condurre mia moglie e me sui luoghi, Luino e dintorni, della sua infanzia e della sua poesia. Così egli, portandoci per mano nel suo regno (non avrebbe permesso che lo conoscessimo altrimenti), intendeva certo rendere partecipi i suoi amici di un'esperienza che lo aveva segnato nel profondo e per sempre. Ma forse intendeva anche dare a me, che avevo tentato di capire la sua poesia, i mezzi per capirla più a fondo; forse ricordava il distico del Divano di Goethe: «Chi vuol comprendere il poeta / deve recarsi nella terra del poeta». Sotto i nostri occhi incantati scorrevano dai cartelli indicatori i nomi delle località che la sua poesia ha reso favolosi, e lo sguardo ci passava continuamente da quei luoghi, appena intravisti o intuiti, al volto del guidatore, in apparenza impassibile e muto, in realtà certo intento a una di quelle ricapitolazioni dell'esistenza che gli erano consuete. Mai come allora ho sentito il valore della sovrapposizione fra l'uomo e il poeta di cui ho accennato all'inizio. Sereni è stato un grande poeta dei toponimi, sia che li animasse etimologicamente (Voldomino, il Verano, Luino-Luvino) sia che li lasciasse vibrare nella loro nuda evocatività. C'è una poesia della sua ultima raccolta, Nell'estate padana, che è un po' la quintessenza e insieme l'autocoscienza di questa sua vocazione, così come tutta Stella variabile è l'autocoscienza della precedente produzione sereniana, riprendendone con insistenza i motivi conduttori e trattandoli come temi di secondo grado, reinterrogati intellettualmente, rimodulati, se

occorre negati. S'intende, in questa poesia dei nomi propri non c'è nulla di dannunziano: quei nomi vengono pronunciati e motivati non perché «belli» ma perché carichi della storia propria e di quella di colui che li pronuncia; sono segnali evocatori e funzionano, nella brevitas sereniana, come ellissi e allusività. A un certo punto della visita a Luino Vittorio ci portò al cimitero, e lì alla tomba di famiglia dove, accanto agli altri posti già occupati, ci indicò con un gesto breve il suo vuoto ad attenderlo. Non dimenticherò quella prova toccante di amicizia, e quel gesto. E oggi, piuttosto che pensare al corpo rimpicciolito chiuso fra quelli dei suoi morti, voglio ricordare il gesto pacato e quasi senza tristezza di chi non ha temuto di vivere tutta la sua vita in compagnia dei morti e della morte. Così – ora me ne accorgo bene – il cerchio si stringeva: in quella visita al cimitero, in quell'esperienza anticipata della propria morte entro la ridente giornata settembrina, nei luoghi dell'idillio, si ripeteva in forma simbolica il cortocircuito fra vitalità e morte costitutivo della poesia sereniana.

Del resto, c'era fra Sereni e i suoi luoghi – quei pochi che, selettivo in tutto, prediligeva con ostinata fedeltà – qualcosa come una mutua intrisione e uno scambio reciproco di doni. Egli se ne lasciava penetrare fino allo struggimento, e nello stesso tempo ne diventava, più che il semplice testimone, il religioso custode: in un passo di Un posto di vacanza egli stesso ha contemplato con autoironia questa sua attitudine. I luoghi avevano per lui quasi una dignità sacra: per questo erano dei generatori così potenti della sua poesia. E alla sua scomparsa una delle prime – e indelebili – reazioni di chi lo ha amato è stata questa: ci sono luoghi che mai più potremo vedere con gli stessi occhi, o piuttosto che non vorremo mai più rivedere affatto. Qualcosa si è definitivamente ritirato da loro, e li ha lasciati scoperti e feriti. È la sensazione stessa che Vittorio ha detto da par suo in uno dei capolavori di Stella variabile, Niccolò. Parlo della sua sponda del lago Maggiore, ma parlo anche della seconda patria poetica, il «posto di vacanza», Bocca di Magra. Un luogo che ha ispirato molta letteratura, e fra l'altro una stravolta e spettrale lirica delle Occasioni, ma che sarà sempre ricordato attraverso la poesia di Sereni, e in essa. Eppure Sereni non era quello che si dice un descrittore icastico: anche i luoghi e paesaggi suoi più memorabili, per esempio l'Olanda delle poesie omonime degli Strumenti umani (ma come dimenticare l'esattezza di quei «tre quattro fradici o acerbi colori»?), non nascono da una perentoria messa a fuoco di dettagli significativi, ma piuttosto per lente approssimazioni e stratificazioni di tinte. È l'esatto contrario che in Montale, nel quale l'estrema e quasi folgorata icasticità dei tratti presuppone una previa assenza, e un improvviso riconoscimento. Sereni vive il paesaggio dall'interno, ed è per ciò che esso emerge dai suoi versi come continuità e atmosfera, e che la descrizione è tutta risolta nel processo del monologo narrativo, galleggiandovi in modo pulviscolare. Anche in questo la sua poesia si opponeva a quella della maggior parte dei contemporanei, nei quali esterno e interno possono mettersi in contatto solo per improvvise accensioni, per poi separarsi nuovamente, e stava semmai con quella degli amati Saba, Bertolucci, Caproni. E qui forse è la radice principale della sua particolare narratività, se questa infine non è altro che il processo mediante cui l'io scopre se stesso, e dice sé a se stesso, attraverso il dipanarsi delle cose e degli eventi nei quali è come contenuto.

Coi più giovani di lui, Vittorio non voleva né sapeva assumere la figura paterna; sì invece quella fraterna, e come un fratello maggiore molti di noi lo ricorderanno – io, che qui tento di commemorarlo, gli devo il dono raro e inestimabile, a joy for ever, dell'amicizia vera con un uomo in tutti i sensi maggiore di me e tuttavia sempre tenuta su un piano di assoluta eguaglianza. Mi viene in mente che qualche anno fa, durante i festeggiamenti che Parma tributò a Bertolucci (e c'era anche Sereni), Raboni ebbe a dire una cosa molto giusta: che per i poeti come lui i maestri della generazione precedente – Bertolucci, Caproni, Sereni, Luzi – non erano stati dei padri, ma appunto dei fratelli maggiori: e sia detto a tutto loro onore. Questa considerazione va probabilmente assieme a un'altra che è capitato più volte a me di fare privatamente, e che richiederebbe una volta o l'altra una spiegazione non meramente psicologica, anche se la psicologia vi ha indubbiamente la sua parte. E cioè che quei quattro poeti coetanei sono sempre stati fra loro amici e concordi – nel costume anzitutto, al di qua delle eventuali convergenze di rotta poetica –, senza risse né concorrenzialità: il che spicca tanto più di fronte alla reciproca diffidenza e alla guerra almeno fredda fra i maestri precedenti, Cardarelli e Saba, Ungaretti e Montale, per giungere a Quasimodo e Sinisgalli. In questa concordia «generazionale» hanno giocato vari fattori: la situazione molto compattata, anche per distinzione dal fascismo, delle lettere italiane nella loro giovinezza; l'effettiva contemporaneità anagrafica e culturale, mentre fra gli altri sunnominati correvano via via piccoli ma decisivi scarti cronologici che erano anche scarti di formazione e di cultura; infine proprio la presenza così ingombrante di padri come Saba e Ungaretti e Montale, da cui occorreva distinguersi. È anche per questo che quei quattro poeti, quale più quale meno, si sono posti subito come poeti esplicitamente generazionali; Sereni più di tutti, mescolando all'hic manebimus storico il profumo esistenziale della giovinezza. Frontiera, e lo stesso Diario d'Algeria, devono molto del loro sapore proprio a questo atteggiamento. Per ragioni analoghe, la poesia degli inizi del secolo, fra Govoni, i crepuscolari e lo stesso Saba, con Pascoli, D'Annunzio e anche Carducci alle spalle, non poté altro che presentarsi consapevolmente come poesia minore e intimistica, e anche come poesia «di gruppo». Ognuno del nostro quartetto avrà poi messo in opera, in privato, le sue forme personali di difesa e distacco: Vittorio aveva fra l'altro un suo modo per esorcizzare la grande triade che voglio ricordare per chi non lo conosceva bene, e che consisteva nel fornire – lui così poco mimetico – imitazioni vocali assolutamente perfette dei tre, e soprattutto di Saba e Montale, col relativo corredo di aneddoti. La più parte di questi, non fissati per iscritto, è affidata alla tradizione orale degli amici; qualcosa si può ricostruire da quello che, a più riprese, Sereni ha scritto di Saba, in poesia e in prosa (per esempio il sublime aneddoto su chi era in realtà la protagonista di Bocca, in Ultime cose, che io stesso gli sentii prima sceneggiare a voce).

C'è nella condizione che ho cercato di delineare qualcosa che è intimamente connesso col modo di fare poesia caratteristico di Sereni. Nella parola poetica di Ungaretti o di Montale, o anche di poeti successivi profondamente intrisi di orfismo come Luzi e Zanzotto, c'è qualcosa non solo di perentorio ma, in senso stretto, di intimidatorio: sono poeti che ancora pretendono di comunicare, attraverso la poesia, una verità. Né le cose vanno altrimenti col pur diversissimo Saba, che si vuole carico di un'autorità sapienziale

via via presentata come secolare saggezza della razza, come competenza analitica o altro. Per Sereni, e così per Bertolucci o per Caproni, tutti poeti antiorfici, si tratta di molto meno: di comunicare un'esperienza. La poesia di Sereni non ha nulla d'intimidatorio, le è del tutto estraneo il gesto di chi esclude dal tempio i profani; è coinvolgente, questo sì, ma in quanto presuppone una compartecipazione, e la sollecita. Nel mondo poetico di Sereni uno vive come a casa propria, e la durata in cui esso costituzionalmente si distende, la sua temporalità quasi di romanzo, è la stessa durata e fedeltà che viene richiesta alla nostra presenza di lettori. Sereni ha detto spesso, per iscritto e a voce, che l'unico modo veramente degno di fare esperienza della poesia è quello non già di leggerla semplicemente, ma di convivere con lei. Ora capisco: come spesso avviene delle formulazioni «critiche» dei poeti, questa che si presentava come legge generale era in realtà la condizione necessaria che egli esigeva dai lettori della sua poesia.

Anni fa mi è capitato di scrivere degli Strumenti umani, questo libro chiave della poesia del Novecento, facendo perno sulle figure di ripetizione che lo costellano. Conoscendo meglio l'autore, ho visto che quell'ossessione ripetitiva si diramava in molti più aspetti, e di più varia natura, di quanto io dapprima sospettassi: e come sempre in lui il tutto faceva mirabilmente blocco, dentro e fuori la poesia, senza sbavature o inganni. Ciò che stilisticamente era gusto per l'iterazione, anche con le sue sfumature elegiache, e tecnica modulare (che gli permetteva di distendere il suo narrato lirico tutto impercettibilmente fuso e legato), sul piano psicologico era, evidentemente, coazione a ripetere – e certo anche a questa si doveva il senso continuo di scacco che egli provava di fronte alla Storia e alle frustranti rincorse cui essa costringe il nostro desiderio di immobilità e regressione; sul piano etico era una vocazione cristallina e di roccia alla fedeltà. Non ho mai conosciuto uomo più fedele di Sereni. Pronto alle simpatie, era però lento a trasformarle in affetti, ma una volta che ciò fosse avvenuto era per sempre: chi era oggetto di questi suoi amori tenaci e immacolati ne risentiva un senso profondo di sicurezza e di protezione, benché egli intelligentemente si vietasse ogni atteggiamento protettivo (era piuttosto lui a cercare qualche volta, nel suo modo discretissimo, protezione nell'altro). Non c'entra in questo la proverbiale cortesia di Sereni, quella cortesia che gli faceva compiere curiosi riti di cui ogni volta un po' sorridevi un po' ti commuovevi: come quando, allorché lasciavi in macchina la sua casa di vacanza, lui immancabilmente usciva in strada e quasi pedinandoti si assicurava, con una sua personale direzione del traffico (anche se non c'era), che la tua inversione di marcia fosse riuscita e tu potessi tornartene sano e salvo. In verità c'erano in Sereni due cortesie: quella profonda, di cui ci ha parlato in poesia commemorando l'amico Niccolò Gallo, e che era una cosa sola con umanità, amichevolezza, capacità d'ascolto; e quella, di superficie benché inappuntabile (e discendente da un imperativo morale altrettanto fermo), che aveva lo scopo secondario, e magari non confessato, di mantenere le distanze. L'ha detto una volta per tutte Hofmannsthal attraverso un personaggio del suo Uomo difficile: «Le mie belle maniere sono soltanto una specie di riflesso nervoso per tenere la gente a distanza». Ricordo che dopo aver letto con entusiasmo questa commedia ne regalai una copia a Vittorio sostenendo che il protagonista Conte Kari gli assomigliava; il che voleva essere, nella mia

colpevole attrazione per i modi altoborghesi, un elogio, ma il destinatario non lo prese evidentemente per tale e negò l'addebito con una leggera punta di dispetto. Forse Sereni non amava che gli si scovassero somiglianze. Naturalmente molte persone, per rozzezza o per interesse, non capivano o non volevano capire la differenza tra le due specie di cortesia, e si approfittavano di lui.

Ho parlato di fedeltà. Fedeltà ai luoghi, alle cose, ai vivi; ma anche e soprattutto fedeltà ai morti. Quei morti che egli non scendeva a ritrovare in un movimento di catabasi (Sereni non era per nulla un poeta ctonio), ma che incontrava a mezza via, come la nonna sulla strada di Creva, in quel luogo intermedio fra la vita e la morte o, che è lo stesso, fra la veglia e il sonno che è il luogo per eccellenza della poesia sereniana (ed è proprio nell'ultima raccolta, Stella variabile, che i temi della morte e del sogno, della premorte e del dormiveglia si omologano definitivamente). Questo tema dei morti in Sereni mostra quale capacità metamorfosante abbia la poesia, se della forza della sua, su contenuti che nascono segnati in un certo modo dal punto di vista psicologico, e anche ideologico. Un movimento, all'origine, regressivo si trasforma qui in un fascio di luce potentemente proiettivo. Perché i morti, nella poesia sereniana, non sono soltanto un caro e amaro e pungente patrimonio privato, sono anche – né più né meno – le possibilità irrealizzate dell'umanità, che un giorno parleranno come suona l'ultima parola, e l'epigrafe, della stupenda poesia che chiude gli Strumenti umani, La spiaggia. Sereni, poeta che non vive mai al presente quanto più vi sembra immerso, ha capito perfettamente come la poesia abbia bisogno di parlare del passato per parlarci del futuro; in lui, così laico, continua a vivere profondamente la verità che è stata anche e prima di tutto del cristianesimo, secondo cui i morti sono forma futuri: essi abitano già la città a venire, e ce la additano. È questo un punto, centrale, messo ottimamente a fuoco da Fortini, il miglior critico che la poesia di Sereni abbia avuto.

La cultura italiana non ha neppure cominciato a fare i conti con l'ultimo Sereni di Stella variabile – né d'altronde col bellissimo «romanzo» Il sabato tedesco. Probabilmente pesa l'impressione di continuità rispetto agli Strumenti, mentre erano vistosi gli stacchi tra questa raccolta e il Diario d'Algeria, tra il Diario e Frontiera; e magari anche l'idea che negli Strumenti Sereni avesse già raggiunto un suo culmine, oltre il quale gli era difficile andare (di fatto l'eredità di quell'opera pesava a lui per primo, credo). Ed è vero, per esempio, che di fronte all'organizzazione perfetta dei tre libri precedenti la struttura di Stella variabile conserva qualcosa di provvisorio e aperto, come attendesse di accogliere ancora materiali nuovi, e i già accolti fossero intercambiabili. È caratteristica fra l'altro la chiusura smorzata, in calando del libro rispetto a quella, solenne e definitiva, che La spiaggia dava agli Strumenti. D'altronde è proprio sull'architettura del suo quarto libro che Sereni ha lavorato con particolare accanimento: la vulgata garzantiana è molto diversa dalla precedente edizione fuori commercio del Club dei Cento amici del libro (che conteneva pure, significativamente, una prosa di memoria, Ventisei), e l'una e l'altra si differenziano da una redazione iniziale affidata a un dattiloscritto in mio possesso; ovunque le varianti puntuali sono meno fitte e cospicue dei mutamenti di struttura. La sapienza costruttiva dell'autore si coglie meglio, semmai, nell'articolazione delle singole sezioni: come la breve quarta, Traducevo Char, tutta filata e omogenea. Io penso che in

Sereni covasse ormai una sorda irritazione per la forma stessa della raccolta poetica, o «canzoniere», così determinante ancora per tutto il nostro Novecento, alla quale il poeta doveva consegnare una summa di sé e una specie di autoritratto ne varietur, con tanto di funzione esemplare. Le difficoltà di strutturazione nelle quali si è trovato con Stella variabile e che non ha risolto del tutto testimoniano di un'inquietudine che gli fa onore.

Quanto alla continuità con gli Strumenti umani, questa è innegabile ma anche in gran parte illusoria. Sereni era in realtà un poeta in continuo movimento, sebbene questo movimento potesse risultare quasi impercettibile, fatto com'era di aggiramenti e ritorni su se stesso, di un lavorio paziente di talpa, di un bisogno di assimilare totalmente il nuovo – nella storia, nella cultura, in sé – prima di poterlo esprimere. E non c'è dubbio che le tecniche della ripetizione abbiano ancora una grandissima importanza in Stella variabile, solo che qui esse si caratterizzano soprattutto come ripetizioni a distanza, che connettono instancabilmente il nuovo Sereni al più antico. Si potrebbe dire che questa raccolta è tutta una metapoesia, e in particolare che è una grande chiosa continuata agli Strumenti umani. Ma chiosa è anche e soprattutto rettifica, e guardando meglio nasce la diversa impressione che qui il noto divenga lo strumento e la cornice per far risaltare il nuovo; l'uguale o il simile, il diverso. Un'applicazione impressionante di una tecnica analoga si ha proprio nel Sabato tedesco: dove la seconda parte, recente e nettamente staccata dalla prima, ha fra l'altro la precisa funzione di far leggere in modo diverso quella prima e più antica, o se si vuole di renderne possibili due letture. Mediante questa semplice ed efficace trovata strutturale Sereni ci ha messo sott'occhio con una evidenza tutta fenomenica il senso del mutamento, storico e personale, di questo ventennio, quasi accostando due fotogrammi simili a diversa esposizione. Naturalmente conta anche, a segnare il ruotare delle stagioni, la stessa differenza stilistica – che l'autore si è guardato bene dall'omogeneizzare – fra le due parti: più eguale, fusa, agglutinata, se si vuole più «sereniana» la prima, più risentita e impervia, spigoli e schegge, la seconda, alla cui fattura direi che non è estranea anche la pratica di traduttore della prosa lirica di Char.

Pensiamo all'ambientazione di Stella variabile. Nella consueta mobilità di ambienti e paesaggi, che tanta parte aveva nella suggestione degli Strumenti – di fronte alla camera fissa di Frontiera e del Diario –, qualcosa si è ulteriormente sfilacciato: si verifica come una perdita del centro. In questa raccolta praticamente non c'è più Milano: la città che negli Strumenti faceva da perno, anche costruttivo, al libro e di cui Sereni aveva celebrato n e L'alibi e il beneficio la ricchezza «in ricordi», questa città ora al massimo la indoviniamo come un fondale neutro e nero, un puro sipario esistenziale sul quale si stampano gesti e atti. Un solo luogo, di irreale spettralità, ci guarda da essa: le acque e vetrate del «posto di lavoro» che «pensano al futuro» chi lo abita: «capofitti nel poi, / postille sempre più fioche / multipli vaghi di noi quali saremo stati» (perché Sereni aveva due futuri: quello disperatamente utopico dei risorti e della città socialista, e quello che risucchierà nel niente i falliti, gli irrealizzati, gli sconfitti: fra i quali metteva senza pietà se stesso). In questo decentramento credo sia giusto leggere qualcosa d'altro e di più che un mero riflesso biografico e psicologico: Sereni, fin dai tempi dell'Algeria, ha sempre avuto una straordinaria capacità di trasformare gli accadimenti biografici in grandi metafore storiche; qui è una delle ragioni specifiche della sua grandezza di poeta. Credo che

occorra leggervi il riflesso e l'allegoria di una crisi irreversibile del riformismo progressista e delle speranze a questo connesse che ha duramente colpito Sereni, e non lui solo, nell'ultimo quindicennio. Sereni, nel suo ethos e nella sua stessa persona, era veramente l'incarnazione della borghesia italiana, o se si preferisce settentrionale, al suo meglio: o piuttosto l'incarnazione di quello che tale borghesia avrebbe potuto essere, e purtroppo non è stata. Da quella sponda elevata gli veniva spontaneo protendersi verso la città socialista. In questo, probabilmente, era anche il suo errore, poiché egli non sembrava valutare appieno quale salto, scandalo e contraddizione il socialismo vero debba rappresentare anche rispetto al punto più alto dell'onestà borghese. Di ciò non abbiamo mai parlato, mi sarebbe parsa una stonatura: e non tanto per rispetto e amicizia, ma perché sentivo e sento che per essere tale il vero socialismo deve, nonostante quel salto, avere sì grandi braccia da accogliervi intero anche un uomo come lui, prolungandone il significato: credo sempre che la questione dell'«eredità» sia centrale. E poi c'era la sua poesia: e in essa il riformismo progressista e mediatore che caratterizzava l'uomo – e che lo caratterizzava anche per una sorta di programma mentale, a correggere le proprie vivaci impazienze etiche – era potentemente contraddetto a ogni passo dai vuoti d'aria, dai sì e dai no radicali dell'utopia.

Milano dunque scompare da Stella variabile, e la ricerca – non più che ricerca – di autenticità che prima si dava ancora come esplorazione dello spessore umano della città di vita e di lavoro, qui si dà ormai solo come evasione, spaesamento. Al posto di lavoro subentra il posto di vacanza. La realtà non appare più contemplabile se non di transito (per cui il motivo del viaggio si infittisce ulteriormente) o da quel luogo marginale e in un certo senso artificiale che è appunto il «posto di vacanza». È significativo che in esso sia ambientato il poemetto omonimo, che rappresenta il massimo sforzo di autocomprensione e autodichiarazione che il poeta abbia compiuto, consegnandovi accenti quasi testamentari. Ed è anche significativo che la messa a nudo di sé, per essere tale, debba qui rimuovere anzitutto gli specchi del narcisismo: ma il problema è appunto quello di fondare per sé una nuova e diversa forma di responsabilità, in tempi di irresponsabilità generale e quando egli sentiva scaduto il mandato che la precedente situazione storica aveva affidato alla sua poesia. Voglio insistere su questo punto: Sereni, poeta così calato nell'individuale, aveva un senso fortissimo della responsabilità della poesia, e non era disposto a transigere su questo; quanto l'uomo era alieno dai gesti pedagogisti, altrettanto la sua poesia – è Zanzotto ad avervi posto il giusto accento – è sempre eticamente perentoria.

Forse la ragione fondamentale per cui il lettore si trova a casa propria nella poesia di Sereni è la costanza del suo timbro: che come tutti i poeti non improvvisati Sereni non si trovò bell'e formato fin dall'inizio, ma individuò una volta per sempre a un dato punto (all'altezza, direi, del Diario d'Algeria). E certo la capacità di mantenere inalterato quel timbro deve anche dipendere dalla sua qualità. Ora io ho sempre pensato che la forza di coinvolgimento e come di risucchio della poesia del mio amico stesse anzitutto nella particolare naturalezza della sua pronuncia. Non conosco nel nostro secolo nessun poeta che abbia saputo come lui conservare nella parola scritta il tono e le inflessioni della parola parlata; anzi: della voce che parla. E ciò senza alcuno di quei vezzi e quelle

controscene che caratterizzano la tradizione crepuscolare, dove in realtà il parlato non è – come in lui – integralmente assunto nella scrittura, ma è sempre «citato». È anche da sottolineare come in questo modo Sereni abbia risposto, al di qua delle scelte di contenuto, a un'aspettazione profonda della poesia della guerra e del dopoguerra. E il parlato, la voce non emergono soltanto nei luoghi deputati, come i frequentissimi dialoghi – anzi è da chiedersi se la loro frequenza non dipenda, ancor prima che da ragioni psicologico-tematiche (poiché Sereni, insicuro e autopunitivo, aveva sempre bisogno di sdoppiarsi, di inventarsi interlocutori e castigatori), proprio da questa motivazione formale, di intonazione e messa in prova della voce. Il parlato e la voce che parla impregnano in realtà ogni singola fibra del discorso. In questo le capacità di modulazione del poeta erano inesauribili e microscopiche, e sempre ottenute coi mezzi più semplici. Certo vi avevano un ruolo decisivo le tecniche predilette dell'iterazione variata: «Di colpo – osservi – è venuta, / è venuta di colpo la primavera / che si aspettava da anni»; «Dove sarà con chi starà il sorriso», e tanti altri luoghi. Ed ecco una delle cose più lancinanti dell'ultima stagione, Paura seconda: nella duplice, tenera e straziante invocazione del proprio nome – e che effetto fa riascoltarla ora – è bastato, nell'incastonatura della parentesi, scalare la ripetizione al verso successivo e in enjambement – «(Vittorio, / Vittorio)» – per indicare con delicata precisione l'abbassarsi della voce, lo spegnersi della parola in sussurro, quasi quel richiamo non diventasse che un'eco della «pioggia fuggiasca».

Per la ragione che ora abbiamo indicato, Sereni doveva lavorare molto sulla sintassi. Non mi pare che si sia vista a sufficienza la forza della sintassi di Sereni, che formalmente – e in apparente contrasto con la natura del tutto antintellettualistica della sua poesia – ne costituisce il fatto decisivo. Qui, come per tanti altri aspetti, credo che il punto di svolta sia stato il Diario d'Algeria, e più precisamente la sezione eponima centrale (una poesia pur bella come Dimitrios appartiene piuttosto, anche da questo lato, alla stagione precedente, se non altro per i suoi legamenti analogici): quante cose ha insegnato a Sereni l'autoauscultazione forzata del campo di prigionia. In Frontiera, ancora connessa all'ermetismo – e più a certo ermetismo minore e intimistico che a quello ardito di Luzi –, la sintassi era ancora una sintassi «leggera», che doveva solo sorreggere il librarsi delle immagini e delle evocazioni. Col Diario essa si dà un compito diverso e più impegnativo: che è quello, se così posso dire, di disegnare sulla pagina l'andamento del discorso interiore. Perciò doveva farsi capace, come è stata, di mimare nello stesso tempo una fluidità divagante e rapita, e le svolte, gli incidenti di percorso: il viaggio, prima che un tema conduttore, è la formula stessa del pensiero poetico sereniano, il suo modo di svolgersi. Di qui il carattere a prima vista contraddittorio della sintassi di Sereni: insieme morbida all'interno, e tutta attenta alle transizioni, dura ai giunti. Ognuno ricorda i suoi perentori «ma», «ora». Ma molto spesso, fin dal Diario, il poeta ottiene risultati analoghi abolendo al contrario le congiunzioni e assicurando gli stacchi (e le contraddizioni) con la durezza degli asindeti e la collocazione invertita del verbo ad aprire seccamente il nuovo periodo, e anche la strofa. Pigliate Spesso per viottoli tortuosi: prima un periodo accumulato e quasi senza bersaglio, che segue il fluire delle fantasie e va a spegnersi nei puntini sospensivi; poi il risveglio, segnato dalla nettezza del «ma» e scandito dalla

percussione di tre brevi frasi verbali ammassate dall'asindeto; infine, uno spazio bianco e, introdotta dal verbo in prima posizione, «Ride», l'epifania che distrugge il sogno (ed è essa stessa sogno). Oppure pigliate lo straordinario finale di Sola vera è l'estate: c'è qui, evidentemente, una forza e verità del messaggio in sé che va anche al di là dei mezzi formali usati per esprimerlo; tuttavia quella forza è inseparabile dalla concentrata e quasi chiusa tensione della sintassi. Dopo il movimento di contraddizione dell'«Ora» iniziale, l'enunciato riduce al minimo i suoi termini, fino alla lapidarietà, anche per la decisiva assenza di ogni punteggiatura: il verbo – il semplice «è» – viene espresso una sola volta e i due aggettivi («compatto», «perfetto»), anticipati all'inizio dei brevi versi, sembrano riacquistare per compressione la loro originaria natura ed energia verbale. Esempio estremo di essenzialità sintattica è la recente Fissità, in Stella variabile: le frasi, per lo più brevissime, sono quasi tutte nominali e implacabilmente staccate dagli asindeti che funzionano come neutri spazi grigi, indicatori del niente, mentre l'unica frase verbale è anch'essa sospesa dalla pausa asindetica interna («Rammenda reti, ritinteggia uno scafo»); è attraverso questa nudità desolata degli enunciati che Sereni ottiene un effetto di completa introversione metafisica del paesaggio, simile a certi pittori che gli erano cari, come per esempio Nicolas De Staël. C'era insomma in Sereni una sintassi che procedeva per espansione e circolarità, e una che procedeva per linearità e contrazione: il suo oscillare tra forme poetiche medie e lunghe – fino al poemetto – e forme brevi o brevissime, si alimentava anche di questa duplice attitudine della sua sintassi interna, oltre che correlarsi a una più generale opposizione (non sua soltanto) di «narratività» e «liricità». Ma torniamo un attimo ai dettagli minimi dello stile, nei quali risiede pur sempre lo specifico di una persona poetica. Chi li studierà analiticamente dovrà soprattutto fermarsi sull'arte di collocare le parole, nella quale Sereni era maestro assoluto e che gli consentiva di variare all'infinito le intonazioni del suo parlato interiore, con continui cambi di marcia ritmici. Tanta parte della felicità d'invenzione, per esempio, del distico d'apertura di Mille Miglia, fra il madrigale e la canzonetta («Per fare il bacio che oggi era nell'aria / quelli non bastano di tutta una vita»), è senza dubbio dovuta al gioco sapiente ed elastico dell'inversione. E ora posiamo l'occhio sulla pagina che segue, e su uno dei punti più alti della poesia sereniana, l'attacco di Anni dopo: «La splendida la delirante pioggia s'è quietata / con le rade ci bacia ultime stille». Come nel verso iniziale, disteso a piena orchestra nella misura lunga, la beata violenza del temporale è detta anche dalla ripetizione irrazionale dell'articolo, un grido di gioia che quasi personifica l'evento, così nel secondo è la geniale collocazione delle parole – con l'anticipo di «rade», il sostantivo protratto in fondo e soprattutto la separazione dei due aggettivi tramite quel verbo riposato («ci bacia»), il tutto inserito nella pertinente contrazione della misura dal verso lungo all'endecasillabo – a produrre l'effetto di ritardando che mima splendidamente (e, lo ripeto, per pura forza di sintassi) lo smorire della pioggia nelle sue ultime gocce. È un perfetto esempio di messa in luce delle potenzialità anche iconiche della sintassi poetica. Che tanta maestria fosse assorbita nella più perfetta naturalezza è per l'appunto uno dei doni della voce di Sereni.

Chi lo ha conosciuto da vicino dovrà anche tentare di dare testimonianza del tipo di cultura che è stato suo, e di cui nell'opera scritta rimangono tracce troppo rade. Non ne

rimangono certamente, se non molto sottopelle, nella sua poesia, e ciò mi appare molto significativo: la sua era sempre una poesia civile, ma nient'affatto una poesia «colta», tanto meno culturalistica; cercarvi «fonti» sarebbe un'impresa poco meno che disperata. A questo si lega un altro carattere saliente del suo fare poetico, vale a dire la totale assenza di manierismo, di gusto per il controcanto alla poesia di altri. Sereni era troppo occupato a modulare la propria voce per contraffare l'altrui; e aveva una nozione troppo forte della poesia per poterla confondere anche un attimo solo con la letteratura. Se urgeva il ricordo di un maestro, egli ne schizzava il ritratto umano (Saba); se un'espressione insisteva nella memoria la citava per intero («ancor giovane d'anni e bella ancora»). Ed è sintomatico che dello stesso Saba vengano ricordate, in altro testo, non versi ma parole di sapienza affidate alla tradizione orale. Una delle sue rarissime prese di posizione di poetica, a cui assistetti con un certo stupore, fu quando egli dichiarò con nettezza, a un più giovane collega che si dilettava di questi esercizi, di trovare per conto suo inconcepibile che oggi si potessero scrivere ancora sonetti: figuriamoci sestine. Immagino bene cosa pensava della moda di neosonetti che da qualche tempo ci sta invadendo. Se ben interpreto, in quella sua posizione non interveniva affatto l'idolatria, che gli era estranea, dell'essere assolutamente moderni, ma solo la preoccupazione che la forma non fosse precostituita e non gettasse di per sé ammicchi al lettore, ma fosse tutta trasparente verso il proprio contenuto. Questa assoluta antiletterarietà è un'altra spiegazione dell'«avara vena»: non si può cercare la poesia, bisogna attenderla pazientemente, a volte disperatamente, avviluppata nel bozzolo delle occasioni; il lavoro viene dopo, non prima.

Anche in fatto di cultura Sereni era, come in tutto, selettivo al massimo. Della sua cultura io ho sempre ammirato la straordinaria compattezza: fili molto solidi, e tanto più solidi perché in buona parte inconsci, legavano sempre l'uno all'altro i suoi autori, i suoi pittori. Nell'esercizio critico questi legami potevano venirgli alla luce, e ciò spiega ad esempio la frequenza con cui nelle sue presentazioni di pittori l'elemento conduttore o il collante era costituito da citazioni poetiche, che altro non erano che un mezzo immediato per far proprie e interiorizzare quelle pitture. Se per esempio Sereni amava De Staël, ciò avveniva anche – senza che lui lo sapesse – prima per i rapporti fra Char e il pittore; Prévert gli continuava in minore Apollinaire; Kavafis e Seferis solidarizzavano, e rimandavano entrambi a quell'eterna Grecia che egli aveva scoperto negli anni eccezionali della guerra e che di recente gli era riemersa con la straordinaria Recita di Anghelòpulos, che egli amò appassionatamente (le ha anche dedicato un testo); e via dicendo. Tutto questo equivale a dire che in Sereni, a lungo ed efficacemente operatore culturale, la cultura si trasformava subito in esperienza vitale; o non era nulla. E agiva con anamnesi inaspettate: quanto Virgilio per esempio (da lui amatissimo) c'è nella sua poesia.

Un atteggiamento analogo guida il suo lavoro di traduttore, parte assolutamente integrante della sua poesia. Sereni è stato, occorre ben dirlo, uno dei massimi traduttori poetici del secolo. Ma bisognerà spiegare come e perché. Egli amava ripetere alcune belle proposizioni del suo amico Solmi sopra il «moto d'invidia» che presiede all'atto della traduzione, e sul carattere vicario di questa. Ma ho l'impressione che le sue motivazioni

non fossero le stesse del letteratissimo Solmi, maestro e teorico dell'espressione obliqua. Certamente la spinta a tradurre gli nasceva anche come compenso e riparazione alla sempre deplorata intermittenza della vena: una volta, mentre lavorava su Apollinaire, lui stesso mi ha accennato a questa funzione del tradurre, come di un periplo che dovesse indirettamente ricondurre all'ispirazione propria. Ma è certo anche che il suo libro di traduzioni, di cui il recente «quaderno» einaudiano offre una scelta molto ampia, è altrettanto selezionato del suo libro di poesie. Sereni non traduceva su commissione, né per curiosità di esploratore, anche se aveva il gusto del corpo a corpo col diverso da sé (memorabile quello, reiterato, con Char). Tanto meno le sue versioni erano pretesti. Né la loro tecnica era quella del traduttore «imitativo», che cerchi di truccare la sua voce in quella dell'originale: le versioni di Sereni erano sempre firmate Sereni. La mimesi, se del caso, era indiretta. Istruttivo Ritorno Sopramonte, da Char, dove l'omaggio stilistico al tradotto sta tutto nei bellissimi Appunti del traduttore, di una prosa – per Sereni – stranamente fulminea, addensata e verticale («la regola del lampo, saltuaria ma tendente alla globalità»). Mentre nelle traduzioni egli si riservava tutta la libertà d'azione: «A modo mio, René Char / coi miei soli mezzi / su materiali vostri». Eppure le versioni di Sereni sono sempre, e in armonia col carattere dell'uomo, della più scrupolosa fedeltà, e non si permettono arbitri: questo era anche il limite interno, quasi un ostacolo, che il traduttore si poneva per sviluppare le sue straordinarie capacità di ricreazione, affidate soprattutto alla sintassi e al ritmo. Prendiamo un esempio estremo, e uno dei capolavori di Sereni traduttore, Ebbrezza da Char. Qui, conservando tutte le parole dell'originale, Sereni ne disloca i rapporti sintattici, profittando della maggiore libertà dell'italiano, e soprattutto trasforma la densa prosa poetica in un arieggiato testo lirico, che gioca a fondo sulla possibilità dei versi di contrarsi e distendersi in differenti misure (si badi soprattutto al decrescendo finale). All'origine di questa riscrittura c'è, mi pare, un'intuizione sulla «forma interna» del brano chariano: è come se il traduttore avesse ritrovato, mettendola genialmente a nudo e per così dire liberandola, la matrice poetica che soggiace, compressa, all'orgogliosa prosa sapienziale del francese. Un altro esempio minimo. Datosi l'arduo compito di tradurre, col resto, il finale dei Cors de chasse di Apollinaire – «dont meurt le bruit parmi le vent» –, Sereni lo ha reso così: «il cui clamore smuore nel vento». Inventato quel mirabile «clamore», così ricco di risonanze, Sereni si dev'essere però accorto che così toglieva qualcosa all'assottigliamento e all'interiorizzazione del bruit apollinairiano e spostava troppo l'accento sul figurante a spese del figurato; allora invece dell'ovvio «muore» ha trovato il più durativo, soffiato e intimo «smuore», prolungando il perdersi a eco di quel suono dell'anima nella nota tenuta della rima immediata. L'incontro di Sereni coi testi da lui tradotti avveniva insomma a mezza strada, una volta individuatane la forma interna che poteva, anzi doveva risuonare in una nuova pronuncia. In altre parole: essi non gli si presentavano come oggetti, ma come esperienze partecipabili. Con ciò egli, alieno dalle teorizzazioni, aveva risolto di fatto e per intuito un problema capitale del tradurre: se è vero che uno dei maggiori ostacoli al riconoscimento della traducibilità dei testi poetici sta nel considerare questi come oggetti chiusi anziché enunciazioni calate in matrici formali aperte e sempre nuovamente effabili. E noi oggi riconosciamo in questa libera ma insieme rispettosa

fedeltà al mestiere del tradurre un altro segno dell'umanissimo senso dialogico del far poesia che è stato di Vittorio Sereni.

Ora la sua voce si è spenta per sempre; e non è davvero consolazione sufficiente, per noi rimasti al di qua ancora per poco, sapere che la potremo riascoltare, uguale e diversa, nella sua poesia. Troppo grande e insostituibile era il dono della sua umanità per chi gli era amico: non abbiamo perso lui soltanto, abbiamo perso una parte essenziale di noi stessi. Ma Sereni ci ha insegnato che si può, anzi si deve, convivere coi morti altrettanto e più che coi vivi. Trafitto dal rimpianto, il colloquio con lui continuerà, continuerà. «Resta dunque con me, qui ti piace, / e ascoltami, come sai.»

* Edito in «Quaderni piacentini», n.s., a. IX, 1983; poi in P.V. Mengaldo, La tradizione del Novecento, Vallecchi, Firenze 1987; ora in La tradizione del Novecento. Seconda serie, Einaudi, Torino 2003, pp. 315-31.

Nota biografica

Vittorio Sereni nasce a Luino il 27 luglio 1913, figlio unico di Enrico, funzionario di dogana, proveniente da Sant'Agata de' Goti (Benevento) ma di origini venete – e forse ungheresi –, e di Maria Michelina Colombi, di una famiglia benestante del luogo.

A Luino trascorre i suoi primi undici anni, dei quali ha solo ricordi vaghi e felici che, come lui stesso scrive, gli lasceranno dentro un segno profondo. Nel 1924 la famiglia si trasferisce a Brescia, per permettergli di frequentare ginnasio e liceo, istituzioni non presenti a Luino. Anche qui Vittorio è brillantissimo studente e inizia a scrivere poesie su suoi speciali «quaderni verdi», insieme appassionandosi allo sport (le Mille Miglia) e intrecciando legami sentimentali. Nel 1932 la famiglia si trasferisce a Milano, ancora per facilitare gli studi di Vittorio. Questi può così iscriversi all'università: sceglie dapprima Giurisprudenza, ma dopo appena tre mesi si sposta alla Facoltà di Lettere e Filosofia dove entra nel circolo dei giovani che attorniano Antonio Banfi (Giosue Bonfanti, Antonia Pozzi, Gianluigi Manzi, Enzo Paci, Raffaele De Grada, Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Daria Menicanti), e dove nel 1936 si laurea con una tesi su Guido Gozzano. Questi legami (cui se ne aggiungono di nuovi, fra tutti quello con Giancarlo Vigorelli, principale interlocutore negli anni di Frontiera) proseguiranno attraverso la partecipazione alla redazione della rivista «Vita giovanile» (poi «Corrente di Vita Giovanile»), finanziata da Ernesto Treccani, e con la pubblicazione di alcune prime poesie: Lo scriba e Terre rosse sul «Meridiano» di Roma, e Inverno a Luino e Concerto in giardino presentate su «Frontespizio» da Carlo Betocchi. È inoltre chiamato da Banfi all'università come suo assistente mentre, contemporaneamente, svolge supplenze di storia e latino presso alcune scuole.

Nasce qui anche il legame con Maria Luisa Bonfanti, sua compagna di università, che sposa nel 1940 andando a vivere – non senza problemi anche economici – coi propri genitori. Nel 1941 nasce la prima figlia, Maria Teresa (Pigot), e, avendo vinto il concorso in ruolo per l'insegnamento di italiano, latino e storia, è chiamato in cattedra a Modena. Qui conosce i fratelli Francesco e Gaetano Arcangeli e frequenta, nella vicina Parma, il poeta Attilio Bertolucci. È in questo anno che si riaccende in lui improvvisamente, come scrive, la vena poetica e raccoglie il suo primo libro di poesie Frontiera, edito per le Edizioni di «Corrente» (e ripubblicato col titolo di Poesie per Vallecchi nel '42).

Richiamato al fronte nel 1942 come ufficiale di complemento nella Divisione Pistoia, vive una vicenda bellica che lo segnerà dolorosamente, per il succedersi di azioni vacue e spostamenti incongrui, prima con destinazione l'Africa, poi con trasferimento in Grecia, quindi con ritorno in Italia e in Sicilia a fronteggiare lo sbarco alleato, e infine con la sconfitta e la prigionia in Africa dove resterà, in successivi campi di concentramento in

Algeria e Marocco, fino al luglio 1945. Fatto rientrare in Italia, proverà per la sua forzata estraneità alle vicende resistenziali in patria una ulteriore profonda amarezza che continuerà a riaffiorare in tutta la sua produzione.

Dopo la guerra, con moglie e figlia si stabilisce a Milano, dove riprende l'insegnamento al liceo classico Carducci. Sono anni di ristrettezze economiche, ma anche di studi produttivi e ricchi di frequentazioni: conosce Umberto Saba, Vasco Pratolini, Giansiro Ferrata, e stringe affettuosa amicizia con Sergio Solmi. Nel 1947, presso Vallecchi, pubblica Diario d'Algeria. Nello stesso anno nasce la seconda figlia, Silvia.

Nel 1952 lascia l'insegnamento per assumere la direzione dell'ufficio propaganda e pubblicità alla Pirelli. È un passo importante, anche economicamente, e Sereni lo vive come una esperienza significativa, come l'immergersi in un mondo, quello dell'industria, che era fino ad allora a lui ignoto. Resterà alla Pirelli fino al 1958 quando sarà nominato direttore editoriale alla Mondadori. In questo ruolo, che occuperà fino al 1975, anno del suo pensionamento, avrà modo di mantenere contatti e amicizie con numerosi letterati, anche giovanissimi, verso i quali avrà sempre acuta curiosità ed eserciterà finissimo intuito critico.

Nel 1956 nasce la terza figlia, Giovanna, e la famiglia si stabilisce in via Benedetto Marcello, senza più assilli economici. Si susseguono e intensificano intanto le produzioni poetiche, le pubblicazioni, i riconoscimenti. Nello stesso anno, con un gruppo di poesie e prose nuove raccolte sotto il titolo Un lungo sonno, vince il premio ticinese Libera Stampa, della cui giuria entrerà poi a fare parte. Nel '61 pubblica per Einaudi la traduzione di una scelta di poesie di William Carlos Williams; nel 1962 pubblica Gli immediati dintorni, presso il Saggiatore e, con Gallo, Isella e Pampaloni e nuovi giovani adepti, presso Lampugnani Nigri dà vita alla rivista «Questo e altro», che uscirà in otto numeri sino al 1964 e sarà strumento importante di intervento nell'acceso dibattito culturale di quegli anni. È del 1964 anche la stesura del testo in prosa L'opzione, edito da Scheiwiller, e del '65 la seconda edizione riveduta del Diario d'Algeria (Mondadori) e la prima del nuovo e centrale libro poetico, Gli strumenti umani (Einaudi); nel 1966 pubblica una rinnovata edizione di Frontiera presso Scheiwiller. Alla sua sempre intensa attività editoriale che lo porta alla scoperta e alla valorizzazione di nuove personalità (tra tutte Bartolo Cattafi) si affianca la sua inesausta curiosità per i luoghi, la sua passione per i viaggi che, anche per lavoro, lo porteranno in Egitto, in Russia, in Cina, in Olanda, a Praga, in Francia, in Provenza nel '78 per un primo incontro con René Char (di cui traduce i Feuillets d'Hypnos nel '68 e una scelta di altri testi nel '74), a Parigi e negli Stati Uniti dove svolge lezioni e conferenze, in URSS a Mosca e Leningrado. Un viaggio importante lo svolgerà in Sicilia nel 1969 con la moglie e la tredicenne figlia Giovanna, in rivisitazione dei luoghi della sua guerra perduta.

Le vacanze si verranno poi a stabilizzare a Bocca di Magra (La Spezia), che diviene un suo luogo privilegiato, topos poetico come l'onnipresente Luino, al quale dedicherà il poemetto Un posto di vacanza.

Nel '73 per gli «Oscar poesia», a cura di Lanfranco Caretti, esce un'antologia delle sue tre prime raccolte con alcune pagine dagli Immediati dintorni e un campione di Versioni poetiche. Su invito dell'amico Pier Vincenzo Mengaldo riunisce sotto il titolo Letture

preliminari una scelta delle sue letture critiche, dal ’40 in poi.

Intensa ancora l’attività critica e editoriale, con la seconda edizione per Einaudi degli Strumenti umani (1975), la continua attività di consulenza alla Mondadori, la fondazione con un gruppo di amici (tra i quali Piero Chiara, Claudio Barigozzi e il pittore Franco Rognoni) a Luino dell’almanacco «La Rotonda» (1979), una prima edizione numerata di Stella variabile, con litografie di Ruggero Savinio e la cura della rappresentazione al Piccolo Teatro della pièce teatrale L’Illusion comique di Corneille da lui tradotta.

Nel 1980 pubblica per il Saggiatore Il sabato tedesco, che include in apertura L’opzione e, sempre per il Saggiatore, cura una nuova collana, «I Paralleli», con scelta di stranieri tradotti da poeti italiani. Nel 1981 esce per Einaudi Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti: riceverà per questo impegno di traduttore, nel novembre, il premio Bagutta, della cui organizzazione entra in seguito a fare parte. Appare infine, nella collana di poesia di Garzanti l’ultimo suo libro in vita, l’edizione definitiva di Stella variabile.

Muore il 10 febbraio 1983 per un’aneurisma nell’abitazione di via Paravia 37, in cui si era trasferito con la famiglia nel ’67, vicina allo stadio di San Siro dove poteva recarsi a piedi ogni due domeniche, con sciarpa e cuscinetto nerazzurri, alle partite della sua Inter.

Bibliografia

Si registrano qui soltanto le raccolte complessive in volume, edite da Sereni o pubblicate postume. Per le singole pubblicazioni, in rivista o plaquette, si rinvia alla bibliografia, a cura di B. Colli, nei volumi V. Sereni, Poesie, a cura di D. Isella, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1995 (1999) e V. Sereni, La tentazione della prosa, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998. Seguono fra parentesi alla prima edizione eventuali ristampe.

Poesie

Frontiera, Edizioni di «Corrente», Milano 1941 (ed. anastatica in Il giornale di Frontiera, a cura di D. Isella, Archinto, Milano 1991).

Poesie, Vallecchi, Firenze 1942.

Diario d'Algeria, Vallecchi, Firenze 1947.

Diario d'Algeria, nuova edizione, Mondadori, Milano 1965 («Lo Specchio» Mondadori, Milano 1979; «Oscar classici moderni» Mondadori, Milano 1996; «Collezione di poesia» Einaudi, Torino 1998, con prefazione di Giovanni Raboni).

Gli strumenti umani, «Supercoralli» Einaudi, Torino 1965.

Frontiera, nuova edizione, Scheiwiller - All'insegna del pesce d'oro, Milano 1966.

Gli strumenti umani, con un saggio di P.V. Mengaldo, «Supercoralli» Einaudi, Torino 1975.

Stella variabile, in 130 esemplari fuori commercio, ill. di R. Savinio, tirata col torchio a mano per l'Associazione «Cento amici del libro», Verona 1979.

Stella variabile, Garzanti, Milano 1981 (ivi, 1982; Einaudi, Torino 2010, con prefazione di F. Pusterla).

Tutte le poesie, a cura di M.T. Sereni, prefazione di D. Isella, «Lo Specchio» Mondadori, Milano 1986.

Poesie, prefazione di D. Isella, antologia critica di P.V. Mengaldo, cronologia di G. Bonfanti, bibliografia critica di B. Colli, apparato critico e documenti a cura di D. Isella, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1995 (1999).

Antologie

Poesie scelte (1935-1965), a cura di L. Caretti, Mondadori, Milano 1973.

Il grande amico. Poesie 1935-1981, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzini, BUR, Milano 1990 (2004).

Poesie. Un'antologia per la scuola, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Edizione Nastro &

Nastro, Luino 1993 (Einaudi, Torino 2002 e 2005).

Traduzioni

J. Green, Leviatan, con otto illustrazioni di Fabrizio Clerici, «Il Ponte» Mondadori, Milano 1947 (ivi, 1962; Longanesi, Milano 1986 e 2008, con un saggio di W. Benjamin; TEA, Milano 1991; Corbaccio, Milano 1998).

P. Valéry, Eupalinos (preceduto da L'anima e la danza e seguito da Dialogo dell'albero), unica traduzione autorizzata dal francese di V.S., introduzione di Enzo Paci, «Il pensiero critico» Mondadori, Milano 1947 (Tre dialoghi, traduzione di V.S. con uno scritto di G. Conte, Einaudi, Torino 1990).

W.C. Williams, Poesie, versioni di V.S., immagini di S. Dangelo, Edizioni del triangolo, Milano 1957.

J. Rotrou, Laura perseguitata, in Teatro francese del Grande Secolo, presentato da G. Macchia, «La spiga» ERI, Torino 1960, pp. 65-124.

W.C. Williams, Poesie, tradotte e presentate da C. Campo e V. Sereni, Einaudi, Torino 1961 (1967).

R. Char, Poesie e Prosa, traduzione di V.S. e G. Caproni, introduzione di G. Caproni, Feltrinelli, Milano 1962.

—, I fogli d'Ipnos, introduzione di V.S., Einaudi, Torino 1968.

—, Ritorno sopramonte e altre poesie, a cura di V.S., prefazione di J. Starobinski, e con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974 (2002).

P. Corneille, L'illusione teatrale, traduzione e appunti di lettura di V.S., appunti di regia di W. Pagliaro, «Quaderni della Fenice» Guanda, Milano 1979.

G. Apollinaire, Eravamo da poco intanto nati, strenna per gli amici di Paolo Franci, Scheiwiller, Milano 1980.

—, Da Alcools, a cura di S. Zoppi, versioni a fronte di G. Raboni e V.S., «I paralleli» Il Saggiatore, Milano 1980 (G. Apollinaire, La chiamavano Lù e altre poesie, tradotte da G. Raboni e V. Sereni, introduzione di A. Giuliani, «Oscar» Mondadori, Milano 1984).

Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti, Einaudi, Torino 1981 (ivi, «Collezione di poesia», con introduzione di P.V. Mengaldo, 2001).

R. Char – V.S., Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite, con una presentazione di P.V. Mengaldo, a cura di E. Donzelli, Donzelli, Roma 2010.

Prose

Gli immediati dintorni, con una nota di G. Debenedetti, «Biblioteca delle Silerchie» Il Saggiatore, Milano 1962.

L'opzione e allegati, Scheiwiller - All'insegna del pesce d'oro, Milano 1964.

Ventisei, con sei acqueforti di Augusto Perez, Edizioni dell'Aldina, Roma 1970.

Il sabato tedesco, nota introduttiva di F. Brioschi, «Biblioteca delle Silerchie» Il Saggiatore, Milano 1980.

Gli immediati dintorni primi e secondi, a cura di M.T. Sereni, «Biblioteca delle Silerchie» Il Saggiatore, Milano 1983.

Senza l'onore delle armi, con una nota di D. Isella, Scheiwiller - All'insegna del pesce d'oro, Milano 1986.
La tentazione della prosa, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.
Taccuino d'Algeria (1944), a cura di D. Isella, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2000.

Prose critiche

Letture preliminari, «Scartabelli» Liviana Editrice, Padova 1973.
Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura, a cura di G. Strazzeri, introduzione di Giovanni Raboni, «Piccola Biblioteca Oscar» Mondadori, Milano 1996.
Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958), a cura di F. D'Alessandro, Aragno, Torino 2011.

Carteggi

P. Chiara – V.S., Lettere (1946-1980), a cura di F. Roncoroni, Edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli 1993.
A. Bertolucci – V.S., Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982, a cura di G. Palli Baroni, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1994.
V.S., Scritture private: con Fortini e con Giudici, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995.
Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982), prefazione di Giovanni Raboni, a cura di B. Colli e Giulia Raboni, Feltrinelli, Milano 2004.
Miei cari tutti quanti..., carteggio con Ferruccio Benzoni e gli amici di Cesenatico, a cura di D. Isella, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004.
U. Saba – V. S., Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954, a cura di C. Gibellini, Archinto, Milano 2010.

Il carteggio con P. Bigongiari è pubblicato in M.C. Papini, Una conversazione lunga quarant'anni. L'epistolario Sereni-Bigongiari, in La scrittura e il suo doppio: Studi di letteratura italiana contemporanea, Bulzoni, Roma 2005; quello con R. Char in E. Donzelli, Come lenta cometa, Aragno, Torino 2009.

Nota della curatrice

Il presente volume, che raccoglie l'intera opera poetica di Vittorio Sereni e buona parte della sua produzione in prosa, è suddiviso in tre parti: «Poesie» (inclusa la scelta delle traduzioni poetiche fatta dall'autore), «La tentazione della prosa» (composta da Gli immediati dintorni e La traversata di Milano), e un'ultima parte di prose critiche.

I testi qui raccolti seguono le lezioni stabilite rispettivamente per le poesie in V. Sereni, Poesie, a cura di D. Isella, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1995; per le traduzioni in V. Sereni, Tutte le poesie, a cura di M.T. Sereni, «Lo Specchio» Mondadori, Milano 1986; per le prose in V.S., La tentazione della prosa, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998. Infine, le prose critiche, oltre a riprodurre il volume V. Sereni, Letture preliminari, «Scartabelli» Antenore, Padova 1976, raccolgono – sotto il titolo Poesie come persone, derivato da un ciclo radiofonico progettato da Sereni negli anni Settanta, e divisi nelle tre sezioni poesia, prosa, scritti d'arte – contributi destinati a sedi diverse: recensioni e interventi su periodici o volumi miscellanei, lezioni radiofoniche, pareri di lettura (le cui sedi di provenienza sono indicate a pie' di pagina). Alcune di queste prose erano già state raccolte nel volumetto Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura, a cura di G. Strazzeri, introduzione di G. Raboni, «Piccola Biblioteca Oscar» Mondadori, Milano 1996, mentre le prose d'arte sono state riprese dal catalogo Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni, a cura di D. Isella e B. Colli, Città di Luino, 2002, e i due pareri editoriali (Pasolini e Zanzotto) dal libro V. Sereni, Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958), Aragno, Torino 2011, a cura di F. D'Alessandro, che qui si ringrazia. I testi inediti derivano invece da manoscritti e dattiloscritti conservati presso l'Archivio Sereni di Luino trascritti rispettando le consuetudini dell'autore e intervenendo solo per uniformazioni di tipo grafico-redazionale.

I cappelli introduttivi alle tre sezioni hanno l'unica ambizione di fornire i dati essenziali sulla conformazione e sulla genesi delle raccolte e di suggerire qualche spunto critico, per il quale ho naturalmente utilizzato oltre alle antologie commentate (V. Sereni, Il grande amico. Poesie 1935 -1981, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzini, BUR, Milano 1990, e Poesie. Un'antologia per la scuola, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Edizione Nastro & Nastro, Luino 1993), la ricchissima bibliografia critica raccolta a cura di B. Colli, nel «Meridiano» delle Poesie (a cui si rimanda per più ampie o puntuali letture) e in particolare gli studi di Franco Fortini e di Pier Vincenzo Mengaldo (mai abbastanza citato, e che ringrazio affettuosamente anche per i consigli dell'ultim'ora). Un grazie anche a chi mi ha aiutato nella preparazione del volume: Silvia Sereni, Antonio Riccardi, Elisabetta

Risari e Paolo Valentino.

Di Giovanni Raboni, che tanta cura ha avuto per la memoria di Sereni, mi è caro riportare qui un sonetto, dalla raccolta Ogni terzo pensiero, che potrebbe credo valere come indicazione per l'intera opera del suo grande amico Vittorio:

Non sono bandiere queste bandiere,
vedi che invece di ferite e ustioni
hanno fiori alle finestre, ai balconi
le case. Da infinite primavere

la giostra, qui, s'è fermata, i padroni
l'hanno portata altrove. Ma di sere
così, di notti come quelle, nere
fino all'occlusione, marce di tuoni,

tu sai che affanno e con che artigli preme
il semplice cuore. La verità
è che nessuna guerra è mai finita,

che la stessissima ferita geme
per sempre, che solo chi non ne ha
può scacciare i ricordi di una vita.

Poesie e prose

Prima parte
POESIE

Nota introduttiva

di Giulia Raboni

Vittorio Sereni, come ha sottolineato Pier Vincenzo Mengaldo,[1] era un poeta estremamente consapevole: consapevole del ruolo della letteratura nella società e del profondo legame tra le proprie scelte espressive e il significato globale della propria poesia. Tale consapevolezza derivava in parte da un carattere evidentemente predisposto alla discussione di sé, in parte da una formazione legata a un ambiente culturale vivace e ricco di interferenze culturali, in parte infine da una vicenda biografica che lo ha costretto a lunghi momenti di forzata inattività, come gli anni trascorsi nella prigionia africana; anni che, per sua più volte ripetuta confessione, hanno segnato una netta cesura tra un prima e un poi e determinato di lì in avanti il suo carattere e i suoi scritti.

Tra questi due poli, della sicurezza e della capacità di una continua messa in discussione – come è delle persone certe del proprio ruolo nel mondo –, si muovono tutte le sue opere, che mostrano nello stesso tempo la estrema spontaneità di una dizione naturale e protetta (quella nativa disposizione alla liricità, che Sereni sentiva di avere in comune con Saba) e la volontà di superarne i limiti per una più incisiva e aperta compromissione e riflessione o meglio «comunione» con la realtà: non già «comunicazione», come precisa Sereni in Poesia per chi? (qui alle pp. 1119-25): una distinzione che fa il paio con l'altra spesso ricordata da Sereni fra «destinazione» e «destino» della poesia, e che la dice lunga sulla sua volontà di abolire un punto di vista privilegiato.

L'eterna perplessità di Sereni, il suo «mah» sempre ricordato e onnipresente nei suoi testi come nelle lettere e nelle conversazioni private, non è perciò il segno di una incertezza sui fondamenti della sua vita o della sua poesia, ma piuttosto di una ricerca di «inclusione» dei punti di vista degli altri, persone e persino natura e oggetti, fino alla voce dei morti, assunti come dati concreti e ineludibili, capaci ciascuno di portare un contributo alla costruzione del reale. Se è vero, d'altra parte, che lo iato fra i primi e i successivi testi di Sereni è profondissimo, vero è anche che l'evoluzione del suo linguaggio si muove in sintonia con il coevo movimento poetico della sua generazione, coi Luzi, Bertolucci e Caproni, sodali e amici, coi quali condivide in larga parte, pur negli esiti profondamente diversi delle singole pronunce, la propria riflessione sulla poesia: come è il caso soprattutto per quello che costituisce lo scarto più netto tra la prima fase di Frontiera e del Diario d'Algeria, e Gli strumenti umani.

Questo percorso, che può essere letto linearmente all'interno di una crescita interiore, e che sempre conserva il carattere della grazia e della naturalezza, non ha però avuto vita facile. L'assunto di base, la necessità cioè di una relazione fra l'io e il tempo storico in

cui si trova a vivere, seppure senza mai portare a posizioni ideologicamente troppo connotate, né ad alzare la voce oltre un tono di piana e garbata discussione pubblica, e il senso di responsabilità in prima persona che ha caratterizzato la sua vita e la sua poesia (un esempio di coerenza così intimamente vissuto e così poco esibito di cui è difficile trovare l'uguale) hanno sempre provocato in lui un sentimento di insoddisfazione e di sfasamento, di irrequietezza interiore. Da qui derivano in modo diverso e progressivo fin dalle sue prime prove, quei tratti di rottura e di stonatura, quel presagio di un alter ego giudicante che interviene a scombinare la tentazione dell'idillio («Ma torneremo taciti a ogni approdo. / Non saremo che un suono / di volubili ore noi due / o forse brevi tonfi di remi / di malinconiche barche», Strada di Zenna: con citazione forse inconscia dell'Addio monti) e che, dapprima rilevabile solo nel lampeggiare di immagini di improvviso rabbuiamento, di incrinamenti che spezzano la naturalità apparentemente felice dell'impasto sonoro, ha poi preso lentamente corpo nei suoi versi, fino a incarnarsi in proiezioni, sdoppiamenti, dibattiti mentali agiti teatralmente. A partire dagli Strumenti umani tale cifra costituisce la peculiarità della poesia di Sereni («Teatro di parole» ipotizzava di intitolare la sua raccolta centrale, prendendo spunto da un'osservazione di Betocchi), fino a diventare in Stella variabile, spostato il baricentro, il luogo della pronuncia di una dimensione quasi essenzialmente negativa. Qui la voce, attutito l'agonismo degli Strumenti e preda di una realtà sgradevole di cui tuttavia il poeta si sente ancora responsabile, rinuncia a qualsiasi ambizione di un senso globale delle cose: da cui la dissonanza, la mancanza in fondo di una linea macrostrutturale chiaramente identificabile, la presenza di testi più narrativi e di altri più oracolari, l'emergere di tratti profondamente nichilisti alternati a effimeri risorgimenti, come lo stesso titolo Stella variabile esplicitamente suggerisce. (Ben diverso percorso quello di Montale, approdato negli ultimi versi al distacco satirico; come estraneo era del resto a Sereni, malgrado la profonda influenza che ebbe su di lui, il rifugio da questi cercato nella dimensione salvifica privata.)

Frontiera

La prima raccolta, Frontiera, esce presso le edizioni milanesi di «Corrente» nel 1941 come risultato di un'estrema selezione sulle poesie composte all'incirca dal 1935 (questa è in effetti la data stampata sul frontespizio: «1935-1940»), ulteriore scelta rispetto a un primo progetto di poesie giovanili conservato dattiloscritto nell'Archivio Sereni di Luino, su cui il poeta torna con tagli e aggiunte fino alle soglie della pubblicazione. In questa prima stampa la raccolta è costituita da ventisei liriche, suddivise in tre sezioni prive di intitolazione, rispettivamente di dieci, sette e nove testi così scanditi (e che facciamo seguire dalla data di composizione ricavabile dagli autografi):

I. Concerto in giardino ('35); Incontro ('35); Le mani ('35); Capo d'Anno ('35); Canzone lombarda ('35); Compleanno ('36); Nebbia ('37); Ritorno ('37); 3 Dicembre ('40); Diana ('38);

II. Inverno ('35); Memoria d'America ('35); Terre rosse ('36); Temporale a

Salsomaggiore (’38); Azalee nella pioggia (’37); Soldati a Urbino (’39); Poesia militare (’40);

III. Inverno a Luino (’37); Terrazza (’38); Zenna (poi Strada di Zenna) (’38); Settembre (’38-40); Un’altra estate (’40); Paese (’38-40); Immagine (’40); In me il tuo ricordo (’38-40); Ecco le voci cadono e gli amici (’40).

Focalizzandoci intanto sull’apertura e la chiusura del libro, è evidente il carattere conclusivo dell’ultima lirica (che rimarrà infatti tale fino all’ultima raccolta) nel suo ruolo di suggello e/o congedo da una dimensione protetta in cui, in una diversa prospettiva, il ruolo della memoria vale insieme come luce e strazio (un aspetto che sembrava fin troppo esplicito e patetico a Sereni, il quale cercò di attenuarlo riportandolo a un’immagine più concreta con una variante intermedia, poi caduta, «Ecco le voci nel convito cadono»). In apertura, Concerto in giardino (testo ritenuto centrale da Sereni, tanto da dare nella riedizione del ’66 il titolo alla prima parte del volume, anche se spostato in seconda posizione, dopo Inverno) offre una chiara indicazione metatestuale. Il titolo allude infatti a una ricerca di accordo tra soggetto e mondo, tutta tramata su termini sonori («tromba», «roca», «echeggia», «suono», «ringhi», «ritmi», «s’accorda», «fischiano», «concerto»), divisa tra immagini protettive (il gioco dei fanciulli con la pompa d’acqua) e minacciose (i treni che portano verso scenari bellici) a loro volta mediate, come sottolinea Isella,[2] dal doppio significato di «tromba», in lombardo equivalente anche a «pompa». Significativi sono anche i segnali simbolici sottesi, che riappariranno nei testi successivi: dal ruolo ora protettivo, ora paralizzante dell’ombra a quello ugualmente bivalente dell’acqua (materna ma insieme foriera di pericolo), così come la scelta dell’epiteto «strozzato» in relazione al «concerto della vita», con riferimento forse più che al rivo strozzato di Spesso il male di vivere[3] alla vita strozzata di Arsenio, a sua volta immagine ripresa dalla celebre definizione di Croce a proposito di Leopardi: ben adatta dunque, in incipit di raccolta, a segnalare quel momento di frontiera esistenziale fra giovinezza e maturità, tra il mondo adolescenziale e un futuro ignoto che va a poco a poco prendendo corpo nel prosieguo della raccolta: la città, la guerra.

Non così facile, ma anche forse non necessario, rintracciare una troppo precisa e coerente scansione nel resto della sequenza: certo, dal punto di vista tematico, si può notare come la prima sezione continui a sviluppare l’immagine centrale dell’ombra protettiva (quell’«ombra di panca» di Concerto in giardino, che si fa «ombra dei sottopassaggi» in Canzone lombarda, e «ombra fedele dei morti» in Paese; e che ancora negli Strumenti umani produrrà un testo di prorompente vitalità: «ombra verde ombra, verde-umida e viva», e in Stella variabile sarà «raccomandata» in sogno al poeta da Bertolucci in A Parma con A.B.: «Abbitela cara – dice – quest’ombra / verde e questo male») in contrapposizione all’ardore estivo («caldo», «strada [...] a mezzogiorno», «persiane rigate di sole», con effetto calcinante), o alla più vitale e mossa aria di primavera; mentre una svolta si registra con Compleanno, con la canonica e simbolica immagine del ponte di passaggio (poi ripresa, in una dimensione onirica e dunque ancor più accentuatamente simbolica in Un sogno, testo di apertura della sezione Apparizioni o

incontri degli Strumenti umani) che introduce ai testi di maggior movimento e di nuova ambientazione: Nebbia («ove s'infolta la città»), Ritorno, 3 Dicembre e Diana: dove il riferimento biografico allo spostamento milanese introduce una dimensione nuova perché interamente rievocativa e memoriale.

Tale dimensione domina la successiva sezione che ancora contrappone immagini di gelo e di fissità (Inverno: con la solita ambiguità tra rassicurazione e paralisi) e di movimento; reiterate e sviluppate tra sogni d'evasione (il dittico americano di Memoria d'America e Terre rosse, di forte suggestione ermetica) e cronache a spunto biografico, tutte accomunate dal tema della pioggia e del temporale, con valenza insieme rigenerante e minacciosa, a introdurre le poesie di esplicita ambientazione militare (Soldati a Urbino, Poesia militare).

Più omogenea, infine, è l'ultima sezione, che contiene le poesie di maggiore impegno e rottura, e dove la stessa struttura appare più salda e meno impressionistica: allo spaesamento dei primi testi («ci si chiede: chi parla qui, e dove?» notava Fortini)[4] si sostituiscono un punto di vista biografico più definito, una sintassi più strutturata, una minor vaghezza delle immagini e l'uso di un lessico più concreto: interi versi sono occupati da oggetti fisici, mentre la stessa posizione in punta di verso che nei primi testi era dominata da parole di scarso peso semantico, spesso aggettivi o verbi di chiara impronta letteraria, o da sostantivi di corso tradizionale in poesia – «aria», «luce», «sole», «lago», «nuvole», «neve» –, viene riempita da un lessico più pregnante, di maggior peso anche timbrico con un irrobustimento di nessi implicati e densi. La struttura spesso improntata nei primi testi alla alternativa prima/poi, si fa più complessa, a sottintendere un ragionamento portante nutrito di ritorni e di accenni a un dibattito interno (già in Immagine con intrusione del parlato) che attraverso il formarsi e il riformarsi di immagini concrete destruttura nel segno di una memoria attiva il quadro idillico di partenza, proiettando anche a ritroso l'atmosfera minacciosa, e induce nei due testi più costruiti (Inverno a Luino e Strada di Zenna, le due poesie che contengono, a prova della loro centralità, la parola chiave della raccolta: «frontiera») una maggior contaminazione di piani temporali.

La progressiva messa a fuoco di una poetica più legata a una presa di possesso plastica del mondo è del resto ben presente anche nei contributi critici di questi anni: in particolare nello scritto dedicato a Montale edito nel '40 (In margine alle «Occasioni», qui alle pp. 815-18) dove, seppure non con la chiarezza con cui tornerà su questo punto negli scritti più tardi (Dovuto a Montale, qui alle pp. 1030-36) Sereni identifica nel poeta ligure due tratti risolutivi come modello per la propria generazione: la sua difficoltà (intesa, citando Vigorelli, come accettazione della difficoltà della vita) in opposizione implicita alla oscurità ermetica (secondo una dicotomia messa in luce da Fortini) e, come conseguenza, la fondamentale apertura alla realtà, sia pure presentata in negativo, ma accolta a pieno titolo, nella sua evidenza, nella poesia. Da cui il recupero delle parole «davvero pronunciate»: trasvalutate e caricate di una maggiore tensione ma non tradite nella loro articolazione originaria. Accanto a questo, e in questi stessi anni, si colloca la percezione della reale novità della poesia ungarettiana che, come ricostruisce in Ungaretti, quella prima volta (qui alle pp. 993-96) gli fa «trovare intensità nel peso e nello spessore della

parola là dove prima era incline a cercare abbandono ed estenuazione». Sereni coglie ora la fondamentale acquisizione di una percussività tonale, profondamente e psicologicamente agonistica nei confronti del mondo e rivendica quindi la complementarietà e non l'opposizione (sostenuta da un vulgato pregiudizio critico) di Ungaretti a Montale nella comune cifra dell'«essenzialità» e della «scabrosità». Indicazione di sostanza e di metodo del poeta luinese, che suggerisce l'opportunità di una lettura immanente al proprio oggetto di ricerca, e mirata al riconoscimento delle sue forme interne anziché all'applicazione di griglie precostituite, o semmai alla percezione degli scarti o affondi lungo le tracce delle proprie attese. Una stessa indicazione può ritrovarsi anche in un intervento degli anni Quaranta, dedicato a Rilke (qui alle pp. 959-64). Anche in questo caso si tratta di una palinodia: l'emergere cioè della coscienza di una non corretta comprensione del modello dell'autore tedesco (pure presente in molte immagini dei primi versi sereniani, ad esempio Inverno a Luino o Strada di Zenna), che portava a privilegiarne le prime raccolte, all'insegna di una lettura tutta legata alla presenza delle cose (sia in senso positivo di concretezza, sia in senso estetizzante), laddove ora la novità è riconosciuta a partire dalle Elegie duinesi nel passaggio «da un massimo di recettività (il suo prodigioso "origliare" giovanile) a un massimo di forza creativa che quell'iniziale recettività integra e trasvaluta: è insomma un processo di graduale interiorizzazione e compenetrazione dei moti intimi con le immagini corrispondenti»; ancora quindi indicando come fondamentale il nesso plastico tra pensiero e figura (ben esemplificato nella stessa lettura dal confronto tra un testo giovanile, La buona notte delle cose – che pure sembra aver potuto suggestionare anche il Sereni di Via Scarlatti, ma dove l'immagine è come protratta in un lungo percorso di avvicinamento –, e La morte – dalle Ultime poesie –, tutto raddensato intorno alla concretezza dell'immagine centrale, e al nesso fisico tra questa e la sua ombra esistenziale, a sua volta rappresa in un linguaggio di forte impatto figurativo), tra presa di possesso e sua trasfigurazione, in una sorta di compromesso tra gli estremi della sensibilità sabiana e della intellettualizzazione di Valéry (al cui confronto è dedicata non a caso una lettura parallela in Saba e l'ispirazione, qui alle pp. 968-72).

Questa tendenza all'agonismo e alla concretezza di cui emergono già alcune indicazioni è però una strada che, se pure ben intuita sul piano critico, ancora deve combattere nella prima raccolta poetica con atteggiamenti e stilemi nei quali una dimensione di vaghezza, di sfumato assume i tratti del cosiddetto «ermetismo debole». Al linguaggio selezionato di aura petrarchista (secondo la definizione di Isella)[5] si associano infatti caratteri propri della poesia ermetica di quegli anni: l'adozione di una metrica «scalare»[6] spesso costituita da versi brevi o medio-brevi, i costrutti nominali, l'utilizzo di verbi parasintetici e impersonali («s'increspò», «s'innazzurrano», «sventaglia», «schiudi», «si stria», «mi rinnovi», «s'infolta», «s'addensa», «ti schiari», «sfaccendare»: a suggerire l'aspetto di durattività in genere rotto dal presagio improvviso di una minaccia) e di preposizioni generiche («a», «ad» come segnale di un avvicinamento indefinito, temporale quanto topografico: «ad altro dosso di monte», «stupito ad una nube di fumo»), l'elisione dell'articolo, l'associazione di immagini in forma slegata, spesso con brusche annessioni presente-futuro, strutturate in lasse giustapposte e caratterizzate da una certa semplicità

sintattica, l'allocuzione e l'interlocuzione con un indefinito «tu» che sembra a volte configurarsi come pura variante sintattica (Inverno),[7] lo sforzo (ben sottolineato da Fortini)[8] di una nobilitazione del reale attraverso il filtro letterario, che mima il linguaggio solenne della tradizione. Tutti questi tratti, presenti in particolare, come si è detto, nei testi più giovanili, paiono tradurre la vaga disposizione alla felicità di un giovane lombardo che cerca nell'accordo col paesaggio la definizione del proprio status umano, registrando i brividi, i sussulti, le minacce del tempo come correlativo dei propri sbalzi interiori. Di questa giovinezza sospesa è emblema la chiarezza e la delicatezza dei paesaggi, e insieme l'improvviso irrompere di fuochi di sonoro, di girandole di luci e di passioni. D'altronde è di questi anni l'attenzione al Grand Meaulnes di Alain-Fournier (più volte citato nelle lettere con Vigorelli, Bertolucci, Parronchi e che suggerirà probabilmente il titolo – coincidente con quello della traduzione italiana – alla lirica Il grande amico degli Strumenti umani) al quale dedicherà anche una lezione radiofonica purtroppo andata perduta. Ciò che affascina Sereni («il mio sotto-fournierismo»)[9] è la disposizione d'animo di Fournier, la sua ricerca di felicità minata all'origine da un presagio di sventura, ostacolata da una interna inquietudine e quindi dall'impossibilità di goderne; la sua evocazione di un mondo (sognato o emblematizzato) in cui realizzarla, ma che non si riesce ad attingere.

La ripubblicazione del volume presso Vallecchi nel '42 nasce da ragioni essenzialmente pratiche: richiamato alle armi e in procinto di partire per il fronte, Sereni desidera affidare a un editore più importante la ristampa dei versi usciti in edizione minore. In questa edizione vengono introdotti sei nuovi testi, due nelle sezioni già esistenti (A M.L. sorvolando in rapido la sua città, inserito dopo Temporale a Salsomaggiore, e Strada di Creva come penultimo testo della terza sezione, prima di Ecco le voci), e quattro in una quarta sezione intitolata Ultime poesie: Piazza, Lontana (poi Così, sirena), Alla giovinezza e Città di notte. Se la nuova disposizione non altera in sostanza la scelta iniziale, venendo semmai a rafforzarne la fisionomia e i nessi interni (mentre l'ultima sezione appare come un'appendice non ancora ripensata), più significativa è la sostituzione del titolo originario con il generico Poesie, giustificato da una celebre nota d'autore non priva di pathos:

> È meglio dire senz'altro che questa seconda raccolta è poco più di una ristampa con qualche aggiunta, senza varianti e senza sorprese. Chi ha letto Frontiera nell'edizione di «Corrente» la vedrà integralmente riprodotta in queste Poesie con quelle stesse cose deboli a cui si vorrebbe rinunciare se lo permettesse una vena meno avara ma sopra tutto una tenace e forse monotona e troppo umana fedeltà al tempo e alle circostanze vissute.
>
> In ogni caso l'autore non ha voluto, con questa raccolta, riproporre o veder confermata la presenza del proprio nome; e nel titolo stesso – generico e antologico rispetto all'altro, diletto ma troppo preciso – si concentra una chiara consapevolezza di quanto questo libro sia idealmente distante da quello che in esso vagamente si raffigura.
>
> Ma l'autore sa anche che questo è il suo unico libro, l'unico che nella migliore fortuna e nel migliore dei casi continuerà a scrivere: era necessario assicurargli una veste più duratura che fosse anche – eventualmente – definitiva.

> Per questo, all'atto di andare lontano e di mettere in gioco le proprie sorti di creatura, ancora una volta lo affida alla cordiale memoria degli amici.

In questa dichiarazione in cui possiamo sentire tutta l'ansia del momento (il poeta stava partendo per la Grecia, da dove avrebbe dovuto raggiungere il fronte) e vediamo sottolineati alcuni tratti – la fedeltà a se stessi e l'amicizia – tipici del suo carattere, Sereni sembra implicitamente addebitare la sostituzione del titolo al non avere ancora individuato con precisione la propria voce poetica e i propri temi, ossia alla percezione dello sfasamento tra le prime sezioni e l'ultima, l'unica a interpretare fino in fondo il significato insieme topografico, storico ed esistenziale del termine.

Non a caso il titolo Frontiera sarà definitivamente ristabilito nella edizione Scheiwiller del '66, che presenta una ridistribuzione radicale dei testi, anche in dialogo con la risistemazione della successiva raccolta, Diario d'Algeria ('47), a sua volta rimaneggiata nella ristampa del '65 in rapporto alla terza e più importante silloge: Gli strumenti umani, edita anch'essa nel '65. Per limitarci ai dati che riguardano Frontiera, la nuova disposizione – quella che qui si riproduce – prevede intanto una distribuzione in quattro sezioni, tutte titolate: Concerto in giardino, composta da ventidue testi, Frontiera da nove liriche, Vecchi versi a Proserpina da cinque testi, per chiudere con Ecco le voci cadono, costituita dall'unica lirica eponima. Rispetto alla scelta precedente viene creata ex novo una sezione, costituita da testi recuperati da una coerente silloge giovanile (Vecchi versi a Proserpina),[10] già in parte utilizzata nella edizione delle Poesie (Così, sirena, intitolata Lontana negli Ultimi versi) e nella prima edizione del Diario d'Algeria (sezione Vecchi versi a Proserpina: La sera invade il calice leggero e Te n'andrai nell'assolato pomeriggio), e ulteriormente incrementata da Sul tavolo tondo di sasso. Il senso del recupero e della dislocazione muove da un preciso senso di appartenenza di queste poesie alla prima stagione, come risulta chiaramente da una nota dell'autore, datata 30 ottobre 1960, in apertura del fascicolo succitato:

> Non so se ho fatto molta strada da Frontiera in poi, ma è certo che questi Versi a Proserpina rappresentano il massimo della mia estenuazione poetica [...] Due di queste poesie, tutto sommato le migliori del gruppo, sono state riprodotte in Diario d'Algeria, ma è chiaro che quello non è il posto loro. Alcune sono state scritte prima del '43 (due addirittura tra il '37 e il '38), altre in Algeria; una (Sul tavolo tondo di sasso) è stata riesumata molto più tardi grazie a un semplice intervento artigianale su una stesura del '41. Mi sembrano dunque nell'insieme i miei versi più giovanili ed estenuati insieme. Perché dunque riprenderli, visto che li avevo scartati dalle brevi raccolte precedenti? Li riprendo per le ragioni opposte a quelle per cui li avevo scartati. Prima si trattava di nascondere una debolezza, un cedimento, un lavoro esteticamente manchevole. Oggi, perché nasconderli? Documentiamoli, invece. Così si andava sciupando la nostra gioventù – e di questa vacuità hanno sofferto gli anni aridi della nostra difficile maturazione. Estenuazioni come queste spiegano il niente affatto gradito, il niente affatto significativo e intenzionale silenzio di molti anni dopo il '45.

Volontà dunque di esibire le carte del proprio percorso, secondo una chiarezza fenomenologica che affascinerà il maturo Sereni nella lezione di Ponge ripercorsa nel

saggio Il lavoro del poeta (qui alle pp. 1126-43), ma in cui si può anche leggere il desiderio di testimoniare, attraverso la scelta ristretta attorno a un unico tema amoroso (in genere non assolutamente centrale nella poesia sereniana, sintomo anch'esso, come ben nota Lonardi,[11] della distanza dal topos montaliano della donna salvifica), un proprio microprogetto di canzoniere. Certo è che questi testi, pur presentando a tratti acquisizioni più mature (in particolare Sul tavolo tondo di sasso, frutto di una redazione totalmente rimaneggiata negli anni Cinquanta), si dimostrano più vicini alle prime due sezioni dell'originale Frontiera che alle liriche della terza, con il risultato di incorniciarne maggiormente la centralità: ben rilevata nella disposizione finale dalla ripresa in essa del titolo della raccolta complessiva. E che questa sia la parte più nettamente individuata lo dimostra anche il fatto che, mentre le precedenti sezioni vengono rifuse in un'unica, col titolo collettivo appunto di Concerto in giardino e una diversa dislocazione interna, quella di Frontiera risulta inalterata tanto nella selezione quanto nell'ordinamento rispetto alla definitiva sistemazione delle Poesie. Profonda invece, come si è detto, la ristrutturazione della prima parte, che sembra obbedire a un intento di estrema fedeltà cronologica: le due sezioni infatti sono fuse in un continuum che risponde al progresso compositivo, separando anche testi originariamente accorpati per continuità tematica (così ad esempio il dittico americano di Memoria d'America e Terre rosse), seguito anche nella nuova disposizione dei quattro testi aggiunti nelle Poesie del '42: Piazza e Alla giovinezza, entrambi del 1941, posti in conclusione della sezione (degli altri due, Lontana, ora Così, sirena, e Città di notte, invece, uno finisce tra i Versi a Proserpina, il secondo è spostato nel Diario d'Algeria), e a cui si accompagna infine qualche ulteriore recupero di poesie giovanili: Domenica sportiva, del '35, e Maschere del '36, anch'esse collocate in ordine cronologico. Una rigorosa fedeltà che, se da un lato induce a non esercitare un eccessivo sforzo esegetico nella lettura dell'ordine della prima sezione, esalta invece ulteriormente la distinzione tra questa e quella centrale di Frontiera, il cui primo testo, Inverno a Luino, è del '36, e dunque ne sottolinea la differenza. E forse nel senso di un esplicito confronto tra le due sezioni va letta la preposizione in testa alla raccolta della poesia Inverno, del '35 come Concerto in giardino (ma precedente però nell'ordine nel fascicolo delle Poesie giovanili), testo senz'altro meno maturo del successivo, il cui stesso titolo provoca l'immediato confronto con Inverno a Luino fin dalla più concreta e precisa individuazione topografica (rimarcata nella sezione dalle altre ambientazioni luinesi: Strada di Creva e Strada di Zenna). In più soccorre anche qui il ricorso ai saggi su Montale e Ungaretti citati: ai tratti più vaghi della prima (e più stilisticamente ingenui: così la rima «mormorò»/«s'increspò», e la rottura non sempre semanticamente pregnante dei versi) ben sembra corrispondere infatti la prima percezione «traviata» del modello ungarettiano, dove alla lettura estenuata si accompagnava un pari fraintendimento di ordine figurale:

> S'imprimeva in me un senso di diffuso biancore, con riflessi metallici, ghiacciati, invernali, quasi avessi a che fare con una metafora dell'inverno; e già questo era fuorviante, quanto più una giustificazione e una caratterizzazione di ordine visivo mi offriva una scappatoia semplicemente sensoriale rispetto alla reale, e fin lì impenetrabile, sostanza del testo. Il risultato di questi primi approcci era un'immagine lontana dalla

globalità dell'opera, dispersa in frammenti regolati da un gusto altrimenti educato, esercitato su direzioni diverse.

Lettura che pare ben riflettersi nella immagine di glaciale immobilità del testo sereniano («Le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano. / Opaca un'onda mormorò / chiamandoti: ma ferma – ora / nel ghiaccio s'increspò / [...] / Armoniosi aspetti sorgono / in fissità, nel gelo [...]»). Mentre esplicita è la relazione con Montale di Inverno a Luino, dove i versi 16-17 («m'accendi nel buio d'una piazza / una luce di calma, una vetrina») rimandano direttamente a un passo di Dovuto a Montale:

> Durante una passeggiata a ora tarda per le strade del paese la vetrina di una drogheria ruppe con la forza della sua illuminazione l'oscurità circostante. Qualcosa da quell'attimo cominciò a muoversi in me, e lo avvertii come nuovo:
>
> Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra
>
> [...] Se uno legge per intero quella poesia, Eastbourne, o anche considera quel verso isolato in se stesso, avvertirà certo la sproporzione tra la luce che esso suscita e la vetrina illuminata. La quale però in quel momento fiammeggiava ai miei occhi non disgiunta dal richiamo contenuto nel verso, come un rogo acceso, rassicurante e stabile nella notte invernale. Qualcosa dunque s'era messo in moto, in un ordine diverso dall'incanto emanato dallo spiegamento in forze del connubio tra neve e sole ammirato arrivando.
>
> Certe sensazioni, certi momenti ne inanellano altri di altra natura, originati da altro tempo, altro luogo, fino a fondersi in un'unica sostanza: da chiedersi perché, e come mai taluni e non talaltri. Di certo so che a partire da quell'episodio tra serale e notturno un luogo a me noto per convenzione affettiva, sarebbe divenuto, per ragioni in buona parte rimaste latenti, quel che si dice un luogo deputato. Riscoprivo dunque Luino, fosse o no il mio luogo natale? No, caso mai scoprivo un luogo di nome Luino.

Infine l'esordio con Inverno contribuisce anche a una chiusura perfettamente circolare dell'intero libro: aperto e concluso dall'immagine narcissica, insieme ammaliante e mortuaria, della donna-lago: «come di fronte a chi ti sorridesse / di sotto un lago di calma», da leggere in rapporto agli ultimi versi di Ecco le voci cadono: «il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago / che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine». Così come significativa appare la collocazione, in chiusa della prima sezione, di Alla giovinezza (del resto ancora dominata dalla identificazione donna-lago: «Ma non sanno altro bene o altro male / che un lago azzurro o grigio / i tuoi occhi dall'ombra d'un viale»), congedo che ben apre, su toni inquietanti («È cominciata una canzone losca»), alla nuova stagione della sezione di Frontiera.

Diario d'Algeria

Inviato nel giugno del '40 al fronte francese, quindi, dopo un congedo, di nuovo richiamato alle armi nell'ottobre del '41, Sereni trascorre qualche mese di ferma a Bologna per poi raggiungere con la sua divisione nell'agosto del '42 la Grecia, con un viaggio che passa attraverso Belgrado e Lubiana. Dopo quattro mesi di attesa ad Atene infine la divisione è fatta rientrare in Italia e spedita in Sicilia a fronteggiare l'imminente sbarco alleato. Catturato il 24 luglio '43, in agosto viene trasferito in Africa, dove rimane

prigioniero (nei campi algerini di Chanzy, Sainte-Barbe du Thélat, Campo Ospedale, Saint-Cloud, Sidi-Chami e infine di Fedala, nel Marocco francese) fino al luglio del 1945. Di questa vicenda, raccontata da Sereni in numerose interviste e testi in prosa, in parte pubblicati, in parte rimasti inediti (per cui si vedano qui almeno La cattura e molti dei brani degli Immediati dintorni), Diario d'Algeria, pubblicato da Vallecchi nel '47, fornisce la cronaca, scandita dalle date poste in calce alla maggior parte dei testi, riferibili, come scrive Sereni nella breve Nota iniziale, alle loro occasioni genetiche:

> Tutte le poesie qui riunite, a prescindere da alcune varianti successive, e ad eccezione di Città di notte già pubblicata in volume (v. V.S., Poesie, Vallecchi, 1942) e di Via Scarlatti composta in epoca più recente, sono state scritte o ultimate rispetto a precedenti tentativi durante la prigionia dell'autore (Algeria-Marocco francese 1943-45). La raccolta viene dunque intitolata Diario d'Algeria dal titolo di una sua parte specifica, suscettibile di aggiunte. Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura.

Rispetto alla raccolta precedente (e a quelle successive) la documentazione variantistica risulta perciò scarsa, dato che molte poesie sono state composte e rielaborate a mente, e spesso limitata a interventi di sistemazione posteriore. Nella prima pubblicazione il libro si compone di ventiquattro poesie, divise in quattro sezioni (rispettivamente di otto, undici, due e tre unità) così ripartite:

LA RAGAZZA D'ATENE: Periferia 1940; Città di notte; Belgrado; Italiano in Grecia; Dimitrios; La ragazza d'Atene; Risalendo l'Arno da Pisa; Pin-up girl;

DIARIO D'ALGERIA: Lassù dove di torre; Un improvviso vuoto del cuore; E tu così leggera e rapida sui prati (poi Rinascono la valentia); Non sa più nulla, è alto sulle ali; Ahimè come ritorna; Non sanno d'essere morti; Solo vera è l'estate e questa sua; E ancora in sogno d'una tenda s'agita; Spesso per viottoli tortuosi; Nel bicchiere di frodo; Algeria;

VECCHI VERSI A PROSERPINA: La sera invade il calice leggero; Te n'andrai nell'assolato pomeriggio;

MA SE TU MANCHI: Ma se tu manchi (poi Troppo il tempo ha tardato); Vecchio cielo (poi Se la febbre di te più non mi porta); Via Scarlatti.

L'aspetto diaristico della sezione Diario d'Algeria è ulteriormente evidenziato dalla mancanza di intitolazione delle poesie che la compongono (qui rubricate secondo l'incipit) a sottolinearne il carattere di frammenti di una esperienza unitaria; analogo sarà infatti il trattamento dei paralleli pezzi in prosa editi sotto il titolo collettivo di Algeria '44 negli Immediati dintorni (qui alle pp. 570-73). Solo l'ultima lirica ha un titolo, Algeria: sorta di bilancio proiettato al futuro, come ben indicano tanto l'assenza di data quanto la chiusa con una riga di puntini di sospensione, e risultato di un forte intervento variantistico rispetto alla prima pubblicazione sul «Politecnico» (dove compariva senza titolo e con tre versi iniziali poi eliminati).[12]

La centralità di questa sezione, come avveniva per la sezione Frontiera della precedente raccolta, è sottolineata dalla coincidenza del titolo con l'intero libro, e sarà resa ancor più esplicita dalla ristrutturazione operata nella ristampa del '65 nello «Specchio» Mondadori – che qui si propone –, dove le sezioni si ridurranno a tre, venendo a costituire una struttura ad anta, secondo la bella definizione di Mengaldo,[13] il cui pannello centrale è incorniciato da testi che ne rappresentano gli antefatti. Eliminata, come si è detto, la sezione di Vecchi versi a Proserpina, assegnati a Frontiera da cui era già stata recuperata la lirica Città di notte – di fatto appartenente alla cronaca del viaggio verso la guerra – e destinata Via Scarlatti in apertura agli Strumenti umani, Sereni lavora sulla prima forma della raccolta, tanto sul piano della scelta quanto su quello variantistico, in ricerca insieme di chiarificazione e di essenzialità.

Come già era avvenuto per gli inserti di Frontiera, nuovi testi vengono introdotti nelle sezioni già esistenti: così nella prima, Bologna '42, già edito nella raccolta in prosa diaristica degli Immediati dintorni, viene collocato nella sua esatta sede cronologica dopo Città di notte, con il titolo Diario bolognese; mentre il testo conclusivo della sezione, Pin-up girl, nella prima stampa in una redazione molto più lunga, è drasticamente tagliato e spezzato in due brevi liriche (Villa Paradiso e Pin-up girl). Anche la sezione centrale si accresce, recuperando dall'ultima parte (Ma se tu manchi, ora del tutto eliminata) due testi che ne arricchiscono il piano rammemorativo. Infine è del tutto nuova la terza parte, Il male d'Africa, che presenta i tratti più dissestanti rispetto all'impronta lirica della raccolta, tanto per la presenza di brani in prosa alternati alle poesie, quanto per il profondo rinnovamento linguistico-stilistico, nettamente compromesso con quella apertura colloquiale che segnerà Gli strumenti umani (non a caso due testi appartengono interamente o parzialmente ad anni successivi: Il male d'Africa, datato '58, e L'otto settembre '43/'63).

Se sul piano stilistico il Diario d'Algeria, specie nella prima edizione, si pone in prosecuzione non traumatica con Frontiera, di cui conserva la sostanziale purezza lirica (e sintomatiche saranno in questo senso le polemiche – parte strumentali, parte sincere – del primo dopoguerra, con il rimprovero a Sereni di proseguire su una linea di «poesia pura», sorda tanto alla descrizione degli orrori del passato, quanto al bisogno di immediato impegno presente),[14] il cambiamento più significativo avviene a livello tematico, non tanto nell'irruzione della storia nel testo (secondo la lettura di Debenedetti),[15] di fatto presente più nel ruolo di storia individuale che collettiva, data la particolare vicenda di Sereni, paralizzato nell'isolamento e nell'inazione, «morto / alla guerra e alla pace», quanto nel riflesso traumatico che quella esperienza e quel vuoto alienante lasciano sulla sua psicologia: «Così quella prigionia, o quel suo particolare stato, ci lasciava il suo segno, non quello che avevo pronosticato scherzando sotto la tenda bucherellata, ma una riluttanza o piuttosto uno spasimo per ogni volta che si fosse trattato di scegliere, in qualunque senso e per qualunque operazione, anche la più normale e quotidiana, tra solitudine e partecipazione» (L'anno quarantacinque, qui alle pp. 642-49). In quel silenzio si inserisce perciò e lievita l'aspetto psicologico che porta a una costruzione perfettamente immobile per via di rastremazione e di essenzialità, nella quale più intensa si fa anche la lezione della poesia ungarettiana, qui percepita nella sua

dimensione più fortemente percussiva e come strumento di definizione delle proprie misure (e della propria virile resistenza) nei confronti di una realtà immobile e ripetitiva. Una acquisizione che si fa via via più chiara nel corso della raccolta, e saliente in particolare nella sezione centrale che dà il titolo al libro, laddove la figura del «viandante stupefatto» che domina la realtà della prima sezione cede a quella del prigioniero, asciugandone la voce dall'interno, opponendo al movimento dei primi testi la stasi e la ripetizione dei secondi.

Le poesie della sezione La ragazza d'Atene, cronologicamente in parte sovrapponibili alle ultime di Frontiera (se non coincidenti, come appunto Città di notte, da lì recuperata e per molti tratti in effetti ancora legata a quella stagione), sembrano in effetti muoversi sulla strada già segnata dai testi più innovativi della precedente raccolta: in questo senso va la sempre maggior solidità sintattica, che tende a superare definitivamente la bipartizione frequente nei testi della prima raccolta (spesso raccordata da un «e» o da un «ma» in funzione di transito tra presente e proiezione futura, tra accordo e presagio) per un andamento tutto implicato, nel quale più netta si fa l'individuazione del soggetto che parla: al plurale indistinto e alle costruzioni impersonali si sostituisce la messa in primo piano dell'io, spesso in posizione rilevata («Io non so come sempre», Diario bolognese; «Europa Europa che mi guardi / scendere inerme e assorto in un mio / esile mito [...]», Italiano in Grecia; «vivo sussulto / di me, della mia vita [...]», Dimitrios; «O mia vita mia vita ancora ansiosa», Risalendo l'Arno da Pisa). Parallelamente sempre più scarso è l'utilizzo di verbi parasintetici e impersonali, quando presenti caratterizzati da una più forte spinta espressiva («s'imbestia», «insabbiarmi», «s'affloscia»), mentre diminuisce l'allocuzione a un «tu» non individuato, a favore di soggetti nominati più esplicitamente, che possono essere luoghi (le città in Città di notte e Diario bolognese, l'Europa di Italiano in Grecia) o la propria vita (Periferia 1940, Risalendo l'Arno da Pisa), secondo formule già di Frontiera, ma anche figure più corpose, come la «despinìs» (ragazza) della Ragazza d'Atene che prende la parola in prima persona, contribuendo alla maggior concretezza delle immagini. Lo stesso trattamento subiscono gli elementi del paesaggio: vento, sole, nubi non più tratti di una natura ideale, e con funzione ermeticamente simbolica, ma legati a una precisa e corporea realtà spesso circostanziata, soggetta nello stesso tempo a una forte riduzione dei tratti decorativi per una geografia tendenzialmente incolore (quasi non più traccia dei verdi, degli azzurri e delle vampe di colori di Frontiera) e semmai dominata dal grigio e dalla bruma («nebbioso», «opachi vetri», «bruma» di «grigia bellezza», «aria gremita e fumicosa»), in sintonia con un lessico sempre più negativo e a tratti più aperto al prosastico: «straziato», «esule», «inquieto», «sinistre», «disperato», «amara», «cieco», «inerme», «irreparabile», «perduto», «appena vivo», «contorto», «deboli», «inerti», «oscuri», «pigro», «perplesse», «vacui», «assurde», «torvo», «avvilite», «triste», «rade».

L'abbassamento del tasso lessicale di alta liricità è tuttavia compensato da una sostenutezza formale in prima istanza affidata alla compattezza metrica, dominata dall'endecasillabo in apertura in cinque testi su dieci, e ripreso nei punti di snodo e spesso in sequenze prolungate punteggiate perlopiù da settenari e solo raramente da versi di diversa misura (a parte Città di notte, metricamente più simile alla stagione di Frontiera)

che ne vengono però in qualche modo assorbiti: si vedano soprattutto Belgrado, Italiano in Grecia, La ragazza d'Atene, il cui secondo movimento, Presto sarò il viandante stupefatto, è interamente endecasillabico, e il terzo, Perché di tanto la ruota ha girato, presenta, oltre a una netta dominante di endecasillabi, i versi pronunciati dalla ragazza come una sequenza di alta fattura retorica tutta costruita sulla canonica alternanza settenario/endecasillabo, arricchita da rime, assonanze, anafore e chiusa da un tricolon «di pietà, di speranza, di timore» di matrice tassiana.

A questa intonazione di alto decoro formale si attengono anche i testi della sezione centrale (si vedano Algeria e gli incipit di nobile fattura sonora di Non sa più nulla, è alto sulle ali, E ancora in sogno d'una tenda s'agita, Se la febbre di te più non mi porta), nei quali però si insinua una maggior dissonanza, ottenuta attraverso improvvisi cambi di ritmo, alternanze di andamenti più prosastici a versi più liricamente sonori, contrasto tra un'aggettivazione selezionata e un periodare complesso, appoggiato su figure di inversione, anastrofe e iperbato, e tratti di sintassi sfatta («ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più / soffra d'essere qui [...] tra cortesi comitive/ di disperati meno disperati / più disperati», E ancora in sogno d'una tenda s'agita) protratta per iterazione, quasi a mimare il tema fondamentale della raccolta: la lotta tra la difesa del proprio decoro civile, della propria residua vitalità, richiamata attraverso l'insorgere dei ricordi, e il suo progressivo cedere («sfumano i volti diletti», «un'ultima fronda sonora», «amaro nella scia», «ma rauca un poco e tenera soltanto», «ostinati ripetono la vita») alla paralisi e alla iteratività annullante della segregazione, che si impone tanto per procedimenti di negazione («È un'immagine nostra / stravolta, non giunta / alla luce», Lassù dove di torre; «E la voce più chiara non è più / che un trepestio di pioggia sulle tende», Un improvviso vuoto del cuore; «Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta –», Non sa più nulla, è alto sulle ali; «Non sanno d'essere morti / i morti come noi», Non sanno d'essere morti) quanto attraverso una selezione lessicale tutta orientata nel senso della mancanza, del vuoto («vano», «morte», «vuoto», «incolore», «sfuma», «immoto», «labile», «sepolcrale», «muta»), fino alla perfetta immobilità («Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio», Solo vera è l'estate e questa sua) e alla condanna in una dimensione purgatoriale tutta interna alla vicenda della prigionia: «Ride una larva chiara/dov'era la sentinella/e la collina/dei nostri spiriti assenti/deserta e immemorabile si vela» (Spesso per viottoli tortuosi). Isolato dalla storia, umiliato più che confortato dalle notizie dei moti partigiani in Italia, che sembrano rimproverargli la sua mancanza di scelta, Sereni costruisce nella prigionia un guscio protettivo che finisce per rinchiuderlo in una sorta di limbo, non troppo duro da sopportare ma insieme, anche per questo, tanto più colpevolizzante: «Mai eravamo stati tanto prigionieri come in quel momento [...] Mai ci eravamo tanto infognati in quella condizione di vinti come ora che stavamo per uscirne. Andava maturando un assurdo amore per le abitudini, i luoghi della segregazione, un regredire (raccolto? meditativo? accorato? lirico? rabbioso?) dentro una disposizione solitaria, un prolungato amplesso portato sulle cose e sulle voci di lì» (L'anno quarantacinque, cit.).

Vistosamente dissonante infine è l'ultima sezione della raccolta, inserita nel '65

(peraltro mantenendo senza variazioni la poesia che dà il nome alla sezione, Il male d'Africa, anche negli Strumenti umani, a sottolineare il legame tra il passato di guerra e prigionia e il presente dove lo scacco si propone in forme apparentemente più civili, ma non per questo meno frustranti),[16] e costituita attraverso un'alternanza di poesia e prosa che produce forti esiti di contaminazione: così il procedere attraverso scatti quasi da reportage cronachistico, in secca sintassi nominale, alternati ad affondi lirici, sovrapposizione di piani memoriali e onirici, domande ironiche e sarcastiche, inserimento di frammenti di parlato; indici insomma di uno scarto profondo tra l'esigenza di «eternare» momenti della propria vita considerati significativi (e dunque, per tornare alla distinzione citata all'inizio, di comunicare) e quella di renderla partecipe e comune, esibendone insieme il nucleo generativo e la propria personale esperienza, ritagliandosi, per usare parole dell'autore in una prosa degli Immediati dintorni (Il silenzio creativo, qui alle pp. 625-28), «un milieu socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente identificabile, in cui trasporre brani di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. Produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore».

A questa nuova consapevolezza possono addebitarsi anche gli interventi variantistici più cospicui attuati su due testi del Diario (tematizzati specificamente da Sereni in un testo del '61 anch'esso raccolto negli Immediati dintorni, Due ritorni di fiamma, qui alle pp. 620-23): Lassù dove di torre, ampliata attraverso l'inserzione dei versi 5-7, e E tu così leggera (poi Rinascono la valentia), cui vengono premessi sei versi: varianti che rispondono a un bisogno di chiarire lo spunto e le analogie, altrimenti troppo oscure, delle poesie, con l'esplicitazione nel primo caso del legame memoriale tra le torrette del campo algerino e le torri dei campanili fra cui corrono i rintocchi di un capodanno passato, e nel secondo l'occasione della partita di calcio giocata nel campo che provoca la riflessione sul contrasto tra vitalità e sfinimento. L'inserimento dei dettagli, anche a scapito della resa lirica del dettato, muove insomma dal superamento, d'ora in avanti definitivo, della poesia come risultato della selezione e distillato di una pronuncia nascosta, per quel progressivo avvicinamento alla realtà attraverso prospettive e scorci via via diversi che sarà cifra caratteristica della raccolta maggiore. È un passo importante, perché segna abbastanza nettamente, come ha giustamente notato Maria Antonietta Grignani,[17] lo scarto rispetto alla poetica del correlativo oggettivo di marca montaliana: dove, seppur tradotto in figure «esterne», è comunque il punto di vista strettamente individuale dell'io poetante a dettare scelta e sintassi delle immagini, riservando alla sua voce un punto di vista privilegiato, senza metterlo esplicitamente in gioco, laddove lo sforzo di Sereni sarà quello di esibire chiaramente le proprie carte, sia rappresentandone gli antefatti, sia esplicitando il proprio ruolo insieme di regista e di interprete, spesso agito attraverso lo sdoppiamento.

Gli strumenti umani

La terza e più importante silloge sereniana (risultato di un lungo travaglio creativo per cui si veda qui anche il cappello alla sezione La tentazione della prosa) esce per la casa

editrice Einaudi nel 1965 (dove verrà ripubblicata nel ’75, con l’importante saggio di Mengaldo, Iterazione e specularità in Sereni, con l’unica variante dell’aggiunta della poesia I ricongiunti) come raccolta della produzione poetica dal ’45 al ’65, grosso modo disposta in ordine cronologico nelle sezioni in cui il libro risulta suddiviso, come indica lo stesso Sereni nella Nota posta in calce alla prima edizione:

> Tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-1965. Una più circoscritta indicazione cronologica è consentita solo per alcuni gruppi di poesie: così Uno sguardo di rimando può essere idealmente collocato nel periodo ’45-57, mentre Appuntamento a ora insolita e Apparizioni o incontri vanno rispettivamente riferiti agli anni ’58-60 e ’61-65. Per i singoli componimenti una datazione più rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di «partenza» e una di «arrivo», nel qual caso, però, alcune «partenze» rischierebbero di figurare anteriori persino al ’45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte all’insegna dell’incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e di articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall’esistenza, dal caso, dalla disposizione dell’ora (tipica in tal senso La poesia è una passione?, data in forma ancora incompiuta, «lavoro in corso» destinato forse a un futuro libro e con sviluppi almeno parzialmente imprevedibili; vera e propria eccezione alla «regola», invece, Una visita in fabbrica, alquanto rimaneggiata rispetto alla versione apparsa in rivista): l’autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa. Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una «partenza» o una fase e non rappresenta mai una data di composizione.
>
> Un’altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso o il fine della loro adozione.

Interessante rispetto a questa breve stesura finale, elaborata anche grazie ai suggerimenti di Niccolò Gallo (il maggior interlocutore di Sereni negli anni Sessanta insieme a Fortini), il confronto con una precedente redazione (una parte della quale verrà ripresa nell’intervista rilasciata ad Anna Del Bo Boffino nell’82) che si conserva dattiloscritta nell’Archivio di Luino,[18] dove Sereni prosegue:

> È importante per i suoi possibili sviluppi l’accenno fatto alla cronologia: esso significa tra l’altro che non mi preoccupo, ad esempio, di esprimere un’emozione rispetto a un fatto pubblico e collettivo nel momento in cui esso si verifica e si svolge (la sconfitta del Fronte Popolare e la crisi dello scrittore borghese che vi aveva aderito, il quadro che ne seguì dell’involuzione della democrazia in Italia eccetera. Vedi la poesia Nel sonno). Ciò non significa che io eviti di proposito di esprimere la cosa o il fatto nel momento in cui la vivo. Significa solo che esistono nel mio lavoro certe regole interne alle quali mi è difficile sfuggire: questo è un dato di fatto, al quale sono estranei sia il calcolo sia la volontà sia la buona volontà sia le buone intenzioni. In senso positivo ciò significa necessità di maturazione di un motivo; in senso negativo, lentezza, pigrizia, impotenza, remora psicologica, paura. In ogni caso quell’aspetto dell’«impegno» per cui la poesia o lo scrivere hanno un peso nella misura in cui concorrono al formarsi della storia mi è totalmente estraneo per

le ragioni suddette: per le ragioni suddette (di leggi interne mie personali alle quali non so sfuggire) lo sarebbe anche qualora io fossi razionalmente convinto che lo scrivere ha questa funzione e questo significato (con ogni riserva naturalmente sulla modificazione che l'arrivare a una convinzione siffatta opererebbe in me). Più in generale: non credo in alcun modo che l'atto dello scrivere presupponga un'operazione culturale già tutta consumata, chiara nelle sue linee, forte dei suoi argomenti. E in quanto agli argomenti, non penso che la poesia ne porti, se non indirettamente (come altra legna al fuoco o altra acqua al mulino), o sia fatta per portarne, se non, sempre indirettamente, per il grado di intensità, di convinzione, tensione e fuoco con cui dice la cosa che si è proposta di dire: o meglio, per il grado di intensità, fuoco eccetera in cui essa (questa o quella singola poesia) esiste consistendo nelle cose con cui si è formata e di cui è formata. Oggi invece quanto ha apparenza di poesia tende a essere dimostrativo, non solo per le argomentazioni che porta e sviluppa all'interno dei propri testi (vecchia nozione dell'impegno, oggi superatissima e fischiatissima proprio in taluni ambienti di sinistra: Rinascita, apertura verso le neoavanguardie eccetera) ma anche nella misura in cui si pone come esempio, documentazione, pezzo di laboratorio, applicazione di un discorso che la precede: come esempio, in particolare, o dimostrazione appunto dei possibili modi di fare o di non fare poesia (nuova nozione dell'impegno: neoavanguardie, gruppo '63 eccetera). È in questo senso deduttiva, mentre io mi sento decisamente induttivo. Questa incompatibilità segna forse il discrimine tra il Novecento e ciò che non lo è più? Può darsi, ma per il momento non mi interessa. (Mentre è da notare che oggi il metodo corrente negli stessi recensori di professione sta nell'accertare anzitutto queste appartenenze per mutarle in classificazioni di partenza eccetera.) Quello che io scrivo in versi e non in versi rifiuta dunque esplicitamente di avere alla propria base un'operazione culturale anche nella sua più semplice accezione letteraria. Si augura semmai che il suo grado di convinzione, fuoco, evidenza eccetera abbia diritto di cittadinanza all'interno di un'operazione o letteraria, o culturale o, al limite, politica; non rifiuta il giudizio espresso in termini culturali o, al limite, politici e sociologici, purché sia accertato che il suo movente non era né culturale né politico né sociologico. Presume nella sua forza di convinzione, cioè nella forza del suo accento, anche nel caso che il contenuto di quella convinzione e di quell'accento fosse confutabile e non fosse condiviso: essa non esiste per essere condivisa in quei termini, non è nata con una motivazione di quel tipo (culturale o politica o sociologica) e dunque si ritiene estranea a un discorso e tanto più a un giudizio portato essenzialmente sulla propria motivazione qualunque essa sia (o sulle proprie particolari, di volta in volta particolari e specifiche, motivazioni: vedremo quali, o meglio di che natura). Sa, per altro verso, di dover fare i conti con le intimidazioni e i ricatti dell'impegno di vario tipo: schematizzando, di tipo contenutistico (vecchio tipo) e di tipo formalistico (nuovo tipo). Qualche esempio di tali forme di intimidazione e di ricatto? Quello secondo il quale merita irrisione chi pensa alla poesia come a un valore o addirittura come al valore, alla poesia come se fosse la Poesia. Spesso, molto più modestamente, chi incorre in tale accusa pecca semmai d'ingenuità, l'ingenuità di pensare alla poesia come a una risorsa della propria esistenza o un ornamento di questa; ma altrettanto spesso gli accusatori di questo tipo tentano di conferire valore, molto più di quanto non facciano gli accusati, alla propria poesia attraverso il discorso intimidatorio del non-valore della poesia, riempiendo di engagement demistificante lo spazio lasciato libero dalla negazione di un valore di cui si attribuisce ad altri la religione. Altro esempio: il confronto tra poesia e letteratura in genere e altre arti, quali la musica o la pittura, supposte di «essere andate più avanti», di avere carte per presentarsi come «progressiste» al confronto della letteratura, che sarebbe rimasta «melodica» e magari «atonale» rispetto al dovere di adeguazione in senso «elettronico» (già immediatamente dopo il '45 proprio la poesia ha dovuto fare le spese di questa mentalità comparativa e subirne il primo urto: l'accusa di non essere

neo-realista come il cinema aveva dimostrato di saper fare). Anche questo tipo di discorso finisce col mirare più che altro ai moventi di una «operazione» letteraria (o, sia pure, culturale) e alle relative motivazioni, a esaurirsi cioè nelle premesse e nelle categorizzazioni: e dunque in un processo alle intenzioni, prescindendo dal terreno specifico sul quale questa o quella poesia è nata e dalla fisionomia per cui essa esiste e rappresenta un'esistenza tra altre esistenze, un organismo tra altri organismi (cosa ben diversa dall'essere un'Entità, un Valore, un culto, una religione, un «unicum»).

Quando dico che c'è avanguardia e avanguardia alludo, oltre che alla differenza qualitativa tra loro di singoli risultati espressivi, alla diversità che pure si pone tra l'apporto dell'esperienza d'avanguardia, in quanto essa presenta di stimolo, di possibilità di rinnovamento, di indicazione di un angolo diverso da cui guardare le cose o di un diverso campo di lavoro sul quale lavorare con strumenti di nuovo impiego, da una parte, e l'identificazione automatica operata dall'ideologia che ad essa presiede con le manifestazioni che le corrispondono, per cui all'insieme delle sue operazioni basta l'autodefinirsi avanguardia per pretendersi tale. Guardo con doveroso interesse al primo aspetto e arrivo a dire che esso parla anche per me nel senso che risponde ai miei stessi dubbi, alle mie remore e impossibilità, alle mie insoddisfazioni. Superfluo dire che guardo con avversione al secondo, che mi sembra purtroppo dominante nella fase attuale della nostra vita letteraria. Mi sembra che questo equivoco sia alla base dell'artificiosa distinzione odierna, e della semplificazione che fa tanto comodo ai rotocalchi e che da tante parti s'incoraggia; l'inanità di chi parte da una posizione di sedicente avanguardia è pari a quella di chi eventualmente partisse (ma nessuno ovviamente si assume questo ruolo) da una posizione di sedicente tradizione nella misura in cui gli è perfettamente contraria.

Ma per passare a me stesso e alle mie cose, ritengo opportuno fissare bene anzitutto un punto. Potrei farlo con parole del mio W.C. Williams che mi sembra abbiano valore anche per me. Eccole: «È sempre importante per me la familiarità con le cose di cui scrivo», che significa in altri termini che non so scrivere di cose che io non abbia sperimentato su me stesso, cioè direttamente e personalmente udito, visto o vissuto. Esperienza intellettuale, passione intellettuale, ricerca intellettuale rimarrebbero dunque escluse almeno come spunto, avvio, base di partenza, oggetto stesso del mio atto di scrivere? Non fanno esse, del tutto a buon diritto, parte dell'esperienza vitale – almeno alla pari con tutto ciò che si è materialmente, sensibilmente, letteralmente visto e udito? L'escluderle non è già di per se stesso un precludersi a ogni ordine di grandezza? Grandezze a parte, cerco di stabilire e identificare il terreno mio proprio e le condizioni alle quali mi è possibile scrivere e diventa concreto lo scrivere. In altri termini, i miei moventi sono sempre strettamente autobiografici, circoscritti a quanto è realmente, di fatto, sensibilmente passato nella mia esistenza. Qualcosa ho già cercato di chiarire in proposito: vedi in particolare Il silenzio creativo ne Gli immediati dintorni. Ma rispetto a quelle pagine credo di aver fatto qualche passo in avanti in fatto di autoconsapevolezza. Ricominciamo dunque da capo. Ritengo che il problema o la crisi o la sensazione di vuoto, di sazietà, di ripetizione con cui deve costantemente misurarsi lo scrittore a base autobiografica, lo porti continuamente a prospettarsi ogni possibile via di trasformazione, sviluppo, trasposizione e magari trasfigurazione (non necessariamente sublimazione, anzi il meno possibile) della propria materia, cioè dei propri moventi. Il passaggio decisivo sarà sempre per lui quello che corrisponde all'invenzione, alla fase cioè in cui i moventi siano essi sensazioni, ricordi, emozioni, sentimenti e vicende, assumono carattere di veri e propri materiali da costruzione, cambiando per ciò stesso fisionomia, carattere e peso specifico. In altri termini, egli darà credito ai propri moventi nel senso che attribuirà ad essi un'intima fertilità, una capacità, appunto, di trasformazione e metamorfosi. La poesia o il racconto, magari il romanzo, che ne usciranno saranno in tal senso la verifica della fertilità su cui si è puntato nel dare credito ai moventi.

Esistono cose della vita che ci impressionano di più di altre e sulle quali lo scrittore a base autobiografica opera per istinto una selezione ripromettendosene dei frutti per un futuro più o meno prossimo. Il restare impressionati è di tutti gli uomini, mentre la selezione è tipica se non esclusiva di chi nutre l'illusione dello scrivere. Accade allo scrittore di base autobiografica quello che accade a un particolare spettatore di film: colpito da un'immagine si sofferma mentalmente su quella e la rimugina interrogandola tra sé e sé, e con ciò perde il filo della vicenda filmata; non lo perdono, invece, altri spettatori, cui non è occorso di operare quella selezione istintiva e che rimangono dunque in grado di seguire punto per punto la vicenda stessa. Si potrebbero poi confrontare le immagini complessive dell'uno e dell'altro tipo di spettatore e quasi sempre accadrebbe di rilevare un notevole sfasamento tra esse. Questa è magari, ma non tanto, una divagazione; ma vale forse a introdurre un tema accessorio, che è quello del pericolo in cui si cade di limitarsi a una riproduzione o descrizione o trascrizione letterale del movente, a causa della facile esca che l'infatuazione autobiografica non manca di offrire: questa cosa che ho vissuto l'ho detta e quindi ho fatto il mio dovere. Vedi ne Il silenzio creativo la frase: «Una volta mi fermavo a un'ipotesi più semplice: che la cosa da dire fosse in fondo o un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza) da salvare». Non c'è dubbio che la prima sezione, in particolare, del mio libro si regge a una giustificazione del genere, e che le sezioni successive possono essere viste in evoluzione, specie la quarta, rispetto ad essa. Per chiarire mi riferisco ancora al Silenzio creativo: «significa qualcosa, nello sviluppo d'un lavoro avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture...». Grossolanamente, ma con molta imprecisione, si direbbe che c'è un graduale passaggio da una inclinazione lirico-autobiografica a una inclinazione essenzialmente narrativa. Per un momento ho pensato anch'io che questo fosse il mio traguardo, ma mi accorgo ora che tutto ciò era molto approssimativo: voglio dire che era approssimativa la giustificazione che davo del mio lavoro o l'interpretazione delle tendenze che mi pareva di riscontrare in me. Torno per un momento ai materiali da costruzione. Essi sono, genericamente, le emozioni di partenza o moventi come le ho chiamate più volte. Che cosa sono in realtà? Sono ferite, ustioni, graffi dell'esistenza, urticazioni per usare un termine usato da Fortini proprio a mio riguardo (in particolare per il Diario d'Algeria). Ma vanno ad aggiungersi a queste (qualcuno ha parlato, vedi un saggetto di Raboni in «aut aut», di inclusività dello spazio poetico) fatti che stanno al di fuori di me, magari fatti pubblici, pubbliche passioni, discorsi di altri, opinioni che sono nell'aria eccetera. Ora io non vorrei mai che mi si riconoscesse il merito, tout court, di avere allargato la mia sfera di interessi fino alla socialità o coralità, fino alla sociologia e perché no? al socialismo. Sarei in mala fede se lo lasciassi dire e al tempo stesso non credo nemmeno che mi farebbe gioco. Se questa doveva essere la partenza o magari l'obiettivo, diciamo allora che altri hanno fatto ben più e meglio di me. La mia Visita in fabbrica è la poesia più equivoca e meno fedele a me stesso che io abbia mai scritto: in essa, lo vedo solo ora, ho inconsciamente barato: tanto che sono tuttora incerto se darla per intero con qualche ritocco (perché dopo tutto l'ho scritta e documenta un mio periodo difficile) o se darne solo alcuni tratti che mi sembrano estranei all'equivoco di fondo o, come sarebbe più augurabile per quanto arduo, rifonderla nei lavori in corso di La poesia è una passione? Pensandoci bene tutto il mio scrivere versi è un continuo e anche discontinuo lavoro in corso. Torna qui l'accenno al largo, spesso troppo largo, intervallo tra partenze e arrivi, di cui dicevo a proposito delle date di composizione. Gli intervalli appartengono all'esistenza e al caso: alla fortuna, nel suo vecchio senso. È in tali intervalli che materiali da costruzione spesso disparati tentano l'amalgama: nel caso che questa assuma coloriture o si rifletta secondo incidenze sociologiche o politiche, direi che è l'uomo a doverne rispondere, non lo scrittore che si è assunto responsabilità affatto diverse; la Visita in fabbrica è la più equivoca tra le mie poesie perché ho affidato ferite, ustioni, urticazioni mie a un discorso nemmeno

molto perspicace né illuminante che trovavo già fatto da altri, abbastanza generico nella sua fruibilità. Per questo la poesia ha preso quell'aria argomentante, quasi di razionalizzazione del disagio dell'intellettuale immesso nel mondo dell'industria, che non era affatto nelle mie intenzioni. Qualcosa di simile è successo nel finale del Male d'Africa – poesia che comunque io amo nettamente di più. E d'altra parte la Visita in fabbrica ha per me valore di indizio di quel processo che sto descrivendo. È in se stessa, ben lungi dal voler essere un apporto al tema «letteratura e industria», un tentativo di proliferazione da una base squisitamente autobiografica mediante accostamento ancora grezzo di materiali non omogenei tra loro, o che il linguaggio non ha saputo rendere omogenei. Ma facciamo un passo indietro e fermiamoci un momento ancora sui moventi. In un certo senso essi dovrebbero scomparire del tutto nella poesia compiuta. Lo dico paradossalmente per riuscire a spiegarmi meglio. Il mondo, la versione che ne dà il tempo in cui si vive, una visione del mondo, non sono mai – per me – un presupposto o una linea di partenza. Nessuna concezione globale, nessuna metafisica in nome della quale parlare. L'esistenza lascia certi segni – quelle lesioni o ustioni o ferite, quegli attriti e magari anche conflitti d'idee che appartengono al tempo, che passano nell'esistenza d'un uomo. Che cosa fa lo scrittore a base autobiografica una volta che abbia deciso di operare uno scarto rispetto ad essi e al quale non basti il documentarli o il descriverli o – sia pure – il «cantarli»? Si affida a una forza inventiva che non può venirgli se non da una combinazione o connessione di fatti e di dati, dell'intuizione di certi nessi... egli demanda, conferisce mandato a determinate situazioni e scorci di sviluppare la fecondità supposta dei moventi. Impropriamente pensavo dunque a una mia inclinazione essenzialmente narrativa, nonostante un certo apporto che tale può essere considerato, una certa piega frequentemente narrativa. Mi esprime meglio una frase colta a caso in un recente «pezzo» di Betocchi, fondato probabilmente su presupposti affatto diversi: «E così, penso ora alla poesia quasi come a un teatro di parole, dove le parole sono come persone, e le penso con i miei difetti, vizi, infinite mutabilità». Strano, non avevo mai pensato al teatro (ed ero quasi tentato di rubare l'espressione a Betocchi per dare questo titolo al libro: TEATRO DI PAROLE. Continuerebbe a non piacere a Niccolò con la giustificazione che sto fornendo?). Il mio sforzo sempre più evidente è appunto quello del mandato ad altri (situazioni e figure evocate, evocazioni di situazioni e figure), a interposte persone, lo sviluppo dell'emozione di partenza. Così facendo cerco di costituire in organismo, in microcosmo gli elementi emotivi chiamati in causa, grazie alla mediazione delle figure e situazioni evocate. Il libro sarebbe dunque una serie di microcosmi che nel loro insieme alludono a un macrocosmo precario o si configurano come ipotesi provvisorie di un macrocosmo? Penso al corpo gettato nella fiamma che nelle successive fasi della sua combustione suggerisce immagini che sempre più si scostano dalla sua fisionomia iniziale ma continuano a serbare qualcosa di questa, prima di essere cenere. Non so se mi sono spiegato: in questo senso dicevo prima che sono un induttivo.

Prendiamo terra. Da quanto ho detto poche righe sopra si dovrebbe capire come ogni poesia che scrivo costituisca un fatto a sé stante, o come dicevo, un organismo a sé. Ogni poesia che scrivo comporta dunque un problema che va considerato specifico di quella poesia. Come dire che – a parte certe costanti che non tento nemmeno di stabilire – non esiste per me un modo di fare poesia, a meno che per «modo» non si intenda il processo che ho tentato di descrivere. Non esiste, soprattutto, una scelta preventiva del modo di fare poesia. Sono anzi il primo a chiedermi se quel processo sia evidente e costituisca davvero una chiave per caratterizzare in generale quello che scrivo. Evidente o no, so che questo è lo sforzo che ho fatto con una consapevolezza via via crescente. Forse esiste un rapporto – che non so per il momento stabilire – tra questo processo inventivo o immaginativo e la mia tendenza al «parlato» (intendendo per tale quello che io considero discorso comune nel mio ambito personale e nell'ambiente che mi circonda).

La linea del «parlato», mi sembra, permette la pluralità dei livelli d'intonazione e dunque ammette anche l'inserimento a tempo debito, dal punto di vista dell'invenzione omogeneizzante, di espressioni – parole singole e brani interi – che per se stessi poco hanno a che fare col «parlato» o non hanno più niente a che fare con esso (vedi accenno iniziale all'inserimento di frasi o versi ripresi da altri).

Due punti ancora:

a) Passato, presente e futuro

b) Il «vecchio» e il «nuovo»

Per il punto a) mi permetto di ricordare un'altra cosa scritta ne Gli immediati dintorni: «non vive [la poesia cosiddetta d'amore], non può vivere, nella dimensione della storia; ma piuttosto vi si brucia al primo contatto, tanto da far sospettare che sia questo almeno un aspetto della poesia nel rapporto con tale dimensione; ma che questo suo bruciarsi non sia una ragione sufficiente a negarla». Più in generale: penso al passato non come a un rifugio, a una fase su cui ripiegare con i versi o come a una fonte ineffabile di ciò che si scrive; ma come a una potenzialità di cui cogliamo i segni in noi stessi, come a uno stimolo rimasto insoddisfatto e che aspetta il nostro intervento per compiersi o consumarsi, come a un anonimato che assume identità e figura nel nostro presente. E in questo senso noi siamo produttori di futuro per la potenzialità che emana da noi e accenna alle cento altre figure diverse da noi che avremmo potuto esprimere – se non ne avessimo scelta una, quella che fa la nostra storia di singoli – e non abbiamo espresso. Appunto per questo mi rifiuto di prendere partito per il «passato» o per il «futuro» come scioccamente si fa oggi.

Sul punto b): tra la scelta della presunta novità (scelta deduttiva) e il credito concesso allo sviluppo del proprio lavoro, è chiaro da che parte sto. La novità, se arriva, è singola ed è un risultato d'arrivo. Ha cioè le sue stagioni, esattamente come la vita d'un uomo o d'una pianta, è globale, cioè va vista nella linea di sviluppo complessivo di un lavoro. Se sia, o sia stata, davvero una novità lo diranno le storie letterarie e non lo prescrivono, descrivendola prima con argomenti, le malnate poetiche.

Se si è riportata la nota nella sua interezza è perché ci pare che questa possa essere la più chiara introduzione agli Strumenti umani: qui vengono infatti toccati tutti i temi che saranno trattati da Sereni in altri contributi (si vedano soprattutto i saggi dedicati a Williams e Seferis e la già citata prosa Il silenzio creativo, qui rispettivamente alle pp. 858-67, 897-916 e 625-28) e che risultano caratterizzanti della sua riflessione poetica all'altezza degli anni Sessanta. Riassumendoli: 1) il rifiuto di una ideologia e di una poetica definita a priori; 2) l'autobiografia non come fine dell'attività poetica in chiave di recupero nostalgico (potenziata dal tema del «ritorno» distonico sui luoghi della giovinezza), ma come spunto di partenza per la costruzione di immagini e situazioni che eventualmente annettano altri motivi pubblici, sociali, politici; 3) lo sviluppo di questi spunti attraverso un processo di crescita «organica» che «mima» la vita con le sue associazioni improvvise, le sue aggregazioni casuali; 4) la compresenza di passato, presente e futuro come segno di un continuo e incessante ritorno; 5) il «parlato» inteso come forma guida in cui inserire registri diversi, della propria voce e di quella altrui, della realtà circostante: forma che se da un lato consente una estrema apertura (e per la quale appunto si parla di contaminazione prosastica) dall'altro mantiene un tono di fondamentale sostenutezza classica in netta contrapposizione con gli esperimenti di deflagrazione linguistica e sintattica di certa neoavanguardia (assorbiti, come notava

Fortini,[19] attraverso il moltiplicarsi dei segni di reticenza: ellissi, sospensione, cambi di intonazione, che alludono alla impossibilità di una piena aderenza tra parola e significato).

Tutto questo rende perfettamente il senso della plurivocità della raccolta e insieme della fondamentale sfasatura tra il procedere cronologicamente lineare dell'autobiografia e un sentimento del tempo circolare e ripetitivo (ben evidenziato fin dall'incipit con Via Scarlatti, la cui struttura, a livello subliminale, è da Sereni non a caso messa in relazione con quella di uno dei Four Quartets di Eliot, East-Coker: «In my beginning is my end»),[20] cui è correlata una pari distonia tra un movimento armonico e progressivo, di accordo con la vita, e la sua continua frustrazione per il ritorno del rimosso e dell'identico: tipico in questo senso il motivo ambivalente del viaggio che «si situa precisamente al punto di contatto, e di convertibilità reciproca, tra rinnovamento e ripetizione delle esperienze».[21]

A questo disaccordo che determina l'insicurezza del soggetto corrispondono, ancora secondo la ormai celebre analisi di Mengaldo, i temi e gli istituti retorici fondamentali della raccolta: iterazione, specularità e ricorrenza, come strumenti di protezione e di certificazione del valore della propria parola poetica (ripetuta proprio perché se ne percepisce la crescente vanità), accompagnati, a significare la continua ricerca di «approssimazione» alla verità della storia, da antitesi, ossimori e interrogazioni (soprattutto abbondanti in incipit nella prima sezione e nei movimenti dispari di Una visita in fabbrica, a innescare il ragionamento: «Edere? stelle imperfette? cuori obliqui? / Dove portavano, quali messaggi / accennavano lievi?», Nella neve; «Ma che mai voleva col suo sguardo / la bionda e luttuosa passeggera?», L'equivoco; «Perché quelle piante turbate mi inteneriscono? / Forse perché ridicono che il tempo si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?», Ancora sulla strada di Zenna; «Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?», Gli squali; «Che aspetto io qui girandomi per casa, / che s'alzi un qualche vento / di novità a muovermi la penna / e m'apra a una speranza?», Le ceneri). Una cifra verificabile tanto a livello di strutture retoriche interne dei singoli testi (con anafore e riprese) quanto di microsequenze legate dal riproporsi di parole e temi chiave. Si veda a minimo esempio la catena Viaggio all'alba - Un ritorno con la ripresa «specchiarmi»/«specchio», Un ritorno - Nella neve, tramite il richiamo capfinid di «cuore», Nella neve - Paura con «pioveva»/«pioggia» e infine Paura - Viaggio di andata e ritorno concluse con due immagini «di sfacelo sentimentale» in entrambi i casi con la parola «aria» al centro.[22] Analoghi richiami possono prodursi a livello tematico, come nella citazione di Saba in Quei bambini che giocano e il suo ritratto nella lirica successiva a lui dedicata; e prodursi fra testi distanti, per parallelismo ma anche per antitesi: si veda la ripresa perfettamente speculare (dalla climax ascendente a quella discendente) tra l'incipit (petrarchesco) di Viaggio all'alba («Quanti anni che mesi che stagioni») e quello di Di passaggio («Un solo giorno, nemmeno. Poche ore»).

Il decorso biografico (il dopoguerra con lo sviluppo dell'industrializzazione) è più evidente nelle prime sezioni, che mostrano una sostanziale continuità psicologica con le poesie del Diario, di cui, pur innestando l'ambientazione all'interno della società postbellica, reiterano e sviluppano il tema della difesa dei valori civili e sentimentali (amore, amicizia, poesia, progresso, gioia, accordo col paesaggio) sempre più insidiati

non solo da una realtà negativa, ma dalla crescente perdita di fiducia nella possibilità di realizzarli: i volti sono bui di rancore e di ira, i sogni di cambiamento politico si infrangono, il lago diventa una lacuna del cuore, i segni sulla neve sono incomprensibili, lo sguardo di rimando sfiorisce, il paesaggio è muto e ripetitivo e il soggetto ne è escluso, né la primavera né la memoria portano più gioia, l'amore senza gioventù non è più nulla, e lascia spazio all'odio, al senso di rabbia e di esclusione: il riproporsi dell'identico sovrasta qualsiasi impeto di vitalità e la noia e il negativo occupano lo spazio fino a trasformarlo in una dimensione totalmente indifferente al poeta che vi si riconosce come morto (Le sei del mattino, Di passaggio). A questo referto di estraneità e negatività, che nella sezione di Appuntamento a ora insolita diventa sempre più concreto («deturpato amore», «radici putrefatte, melma nera», «una spoglia ancora calda / di sangue e senso») e oggettivo (e descritto con secca diagnosi in Situazione), si oppongono tentativi di recupero delle proprie immagini di serenità e vitalità attinte per il miracoloso accordo con figure protettive di amicizia, reali (Gli amici) o ipostatizzate (Il grande amico), o solo per scorci, per parentesi, in versi di estrema felicità sonora e di metrica illustre – si guardino l'incipit di Mille miglia («Per fare il bacio che oggi era nell'aria») o di Anni dopo («La splendida la delirante pioggia s'è quietata, / con le rade ci bacia ultime stille») – arricchiti da figure di nobile classicità: anastrofi, iperbati, posizione enfatica dell'aggettivo, allitterazioni. Questa alta fattura retorica risulta qui tanto più esibita rispetto all'uso delle raccolte precedenti per il contrasto col parallelo emergere di un piano colloquiale e meditativo (con effetti di sublime lievitazione interiore dal quotidiano: «Nasce invece una pena senza pianto / né oggetto, che una luce/per sé di verità da sé presume», Le ceneri; e di marcata sprezzatura: «nell'esatto/ modo mio di non dovuto / amore e dissipato, gente, vi brucerò», Scoperta dell'odio), che nel corso del libro si apre sempre di più a esiti di vero e proprio parlato, secondo una linea progressiva che diventerà centrale nell'ultima sezione ma che già distingue alcuni componimenti della prima parte. Caratteristiche in questo senso le due poesie Ancora sulla strada di Zenna e Appuntamento a ora insolita (da cui a prova della loro centralità, per restare a costanti già individuate nelle altre raccolte, proviene rispettivamente il titolo del libro – «i poveri / strumenti umani avvinti alla catena» – e quello alla terza sezione), nelle quali possono individuarsi altri elementi differenzianti (in parte condivisi anche da Una visita in fabbrica: poesia certamente per molti versi innovativa anche se a parere di Sereni inficiata da una struttura ideologica troppo marcata): si tratta infatti di testi più lunghi, nettamente esorbitanti la misura della maggior parte delle poesie contigue, il che consente un maggior sviluppo narrativo, favorito anche, a livello metrico, dall'utilizzo, accanto a endecasillabo e versi brevi, di versi lunghi, «doppi», di dodici o quattordici sillabe, o ipermetri risultanti dall'ampliamento di versi canonici «che inducono una pronuncia di tipo orizzontale, meno lirica e più solenne».[23] L'ultimo testo, inoltre, introduce la presenza di un interlocutore (in questo caso trascolorante tra l'immagine di una donna amata e l'allegoria della gioia), che grazie alle battute di dialogo contribuisce ulteriormente a spezzare l'andamento lirico e monologante.

Sono tratti tutti che diventano dominanti nelle sezioni Il centro abitato e ancor più Apparizioni o incontri, la prima segnata da una fortissima impostazione metapoetica e di

pieno riconoscimento del venir meno delle speranze, tanto a livello storico-politico (Il male d'Africa e soprattutto Nel sonno dove il senso di colpa per la mancata partecipazione alla Resistenza fa tutt'uno con la desolata constatazione della rimozione del passato in un'Italia persa tra svaghi futili o feroci, cui il poeta non riesce a opporre che i suoi conati elegiaci) quanto letterario: così nei Versi e La poesia è una passione?, che segnano il definitivo congedo dalla ipotesi di una poesia come strumento di rappresentazione e di accordo col mondo («Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte. / Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro», I versi) quasi a introibo dei testi dell'ultima sezione dove, come scrive Sereni all'amico Gallo, liquidati i temi del passato, si assiste a un abbassamento del ruolo dell'io poetante, da soggetto a «pezzo, personaggio, materiale di costruzione tra gli altri», messo in scena «ricorrendo all'ironia, al sogno o magari a un certo piglio narrativo».[24] Già significativo in questo senso è il titolo della sezione, Apparizioni o incontri, che allude a una galleria di epifanie, di resoconti di incontri a metà strada fra la visione e il sogno, che hanno sempre il carattere dell'evento improvviso e inaspettato: la plumbea figura che avvinghia il poeta sul ponte di Un sogno, la giovane che solleva il lembo della gonna delle Fornasette, la nonna morta di Ancora sulla strada di Creva, il suicida di Intervista a un suicida, il sorriso balordo del morto della lapide di Sopra un'immagine sepolcrale, il padre del Muro, fino ad Anna Frank e le vittime del nazismo nel trittico Dall'Olanda; epifanie che svelano i legami rimossi col passato (le «belve onnivore» che tutto ingoiano, i chiassosi turisti «pieni zeppi di valuta», i «dottorini di Oxford») e le ipocrisie del presente (La pietà ingiusta, Nel vero anno zero ma anche la privata «carità pelosa» del Muro). Conforme la resa stilistica, che si svolge in un dettato al confine tra soliloquio interiore e dialogo con il proprio doppio o con interlocutori immaginari, in una suggestiva trasposizione di un flusso coscienziale (o, come è stato suggerito, di un linguaggio del dormiveglia, a metà tra sogno e coscienza), e che deve il suo fascino proprio alle continue escursioni, dal colloquiale alla citazione dotta.

Va però notato come Sereni tenda tanto ad alternare i diversi registri procedendo per blocchi tutti semanticamente compiuti, quanto a racchiudere gli estremi colloquiali in una forma prosodica riconoscibilmente poetica e a disseminare le punte lessicali e le immagini più liriche ed elevate in un dettato ritmico tendente all'informale, col risultato di un andamento complessivamente unitario che non mira né a effetti espressionistici o di collage né tantomeno di confusione. Si potrebbe dire con una metafora musicale che da un lato le spinte dissonanti vengono ricondotte attraverso il movimento armonico a una sintassi coerente a livello puntuale, dall'altro i contrasti che pur si verificano a livello di intere sezioni vengono ricondotti a un'unità formale complessiva, col risultato di «felpare» i trapassi improvvisi e l'effetto delle immagini più visionarie e dure: «Intorno c'è aria di niente, mani / sulla tavola, armi (chi le avesse) / al guardaroba: solo adesso / si comincia a capire – e l'affare un pretesto / il pranzo un trucco, una messinscena / benché non esistano dubbi sulle portate / benché non ci siano orripilanti cataste sulla tavola né sotto / – ma in cucina, chi può dirlo?, / ah, le dotte manipolazioni di cui furono capaci, / matasse, matassine innocue, oro a scaglie / da coprirne un deserto di sale, nubi d'anime / esalanti-esulanti da camini / con la piena dolcezza degli stormi d'autunno / altre anche meno visibili spazzate da una raffica in un'ora di notte –» (La pietà ingiusta).

Procedimento che sortisce a un effetto eventualmente ancor più agghiacciante e destabilizzante se il male stesso può essere assorbito senza apparenti traumi nei ritmi consueti della poesia, e dunque della vita.

In questo senso il trittico sugli orrori del nazismo funge all'interno dell'ultima sezione da punto di snodo, o di non ritorno. Il senso di disfatta storico-esistenziale, di cui l'intera Apparizioni o incontri risulta permeata, è infatti scandito in una progressione calcolata, a partire dal ciclo delle «apparizioni» luinesi che occupano la prima parte, concluse da A un compagno d'infanzia, come indica con particolare evidenza il terzo movimento, tanto nell'attacco («Addio addio ripetono le piante. / Addio anche a me tocca ora di dirti»), quanto nell'esplicito rovesciamento («Non c'è nessuno, sembra, al ponte / che ripasserò tra poco: non figuro mascherato / d'inesistenza non querulo viandante. / Dunque via libera, e basta con le visioni!») della situazione proposta nell'incipit della sezione: «Ero a passare il ponte / su un fiume che poteva essere il Magra / [...] / Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea» (Un sogno). La liquidazione dei personali miti del passato (come appunto diceva Sereni nella citata lettera a Gallo), della speranza in una memoria che sia di nutrimento a un presente progressivo, apre così alla rappresentazione della più tragica prova di insensatezza e rimozione-ripetizione, quella che coinvolge la memoria delle stragi naziste (Dall'Olanda, La pietà ingiusta, Nel vero anno zero), dopo la quale risulta azzerata qualsiasi ricerca di un senso dell'esistere. Le poesie successive volgono così in crescendo verso la finale soluzione della Spiaggia, che presenta nella sua stessa struttura interna (un «viaggio» che conduce da una situazione iniziale sgradevole, ma ancora banale e quotidiana, a un'apertura metafisica) la mise en abîme dell'intero tragitto della raccolta. Se il presente non può che essere ripetizione priva di significato («lo dice con polvere e foglie da tutto il muro / che una sera d'estate è una sera d'estate», Il muro; «l'insensatezza estiva», Pantomima terrestre), viene a cadere la stessa «rissa» perenne di Un sogno (quella lotta appunto tra passato come identità ma insieme fardello e blocco, tra procedere lineare e ciclicità), lasciando come unica risorsa la proiezione in un futuro utopico: all'attesa di colloquio della prima lirica del libro («Con non altri / che te è il colloquio / [...] / E qui t'aspetto»), andata delusa nel presente, possono rispondere soltanto quei segni (fiammelle di necropoli, chiazze, pozze di luce) attraverso la cui fugace apparizione si intuisce il senno «di un bagliore che verrà / con dentro, a catena, tutti i colori della vita / – e sarà insostenibile» (Pantomima terrestre), la riunione con i defunti («solo adesso, con te / la tavolata è perfetta sotto queste pergole», I ricongiunti: a sua volta in dialogo con l'explicit di Via Scarlatti), la promessa dei morti che, impossibilitati a esprimersi con la voce, «parleranno» grazie a variazioni di «movimento e luce»: siano, in una lettura meno dura, gli amici scomparsi, cui lo stesso poeta sarà riunito («C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita / compresi quelli degli andati via / e altri che già erano in vista / lì, a due passi dal confine / non ancora nei paraggi della morte», La speranza), o invece, come ipotizzavano Fortini e Mengaldo,[25] gli esclusi, i sommersi, i futuri vendicatori (addirittura le vittime del nazismo) da cui i vivi di adesso (come in Quei bambini che giocano) non saranno perdonati.

Stella variabile

Questa escalation autoanalitica (e autopunitiva) e di definitiva presa d'atto della impossibilità di un accordo con la vita e di una piena trasparenza della parola e della coscienza a se stessa domina le poesie di Stella variabile, edita in una prima impressione riservata per i Cento amici del libro nel 1980 (anche se con indicazione tipografica 1979), con litografie di Ruggero Savinio, e ripubblicata nell'82 (ma con indicazione '81), in edizione notevolmente accresciuta (quarantasei testi rispetto ai trenta della prima – il che comporta anche un totale riordino interno – ma con la sottrazione della prosa Ventisei nel frattempo destinata a un più globale progetto narrativo). Nel risvolto dell'edizione definitiva una citazione da Montaigne è accompagnata da poche righe dell'autore:

> La natura che alletta e dissuade. La bellezza onnipresente e imprendibile. Il mondo degli uomini che si propone al giudizio e si sottrae, e mai passa in giudicato. «La vita fluttuante e mutevole.» (Montaigne)

Note che l'autore avrebbe voluto sostituire in una eventuale ristampa con una definizione trovata solo in seguito in un manuale di Astronomia nautica:

> Gran parte delle stelle non hanno splendore costante ma variabile periodicamente: cioè non conservano sempre la stessa grandezza visuale apparente, ma in un periodo più o meno regolare, che va da qualche giorno a oltre un anno, la loro grandezza assume successivamente valori diversi: tali stelle sono dette variabili.

Sono entrambe indicazioni significative: più orientata sui temi della raccolta la prima, che allude attraverso le tre antitesi al motivo della disarmonia tra soggetto e mondo, della inappagata sete di soddisfazione estetica e conoscitiva e del perenne ritorno della colpa e del giudizio; la seconda piuttosto sulla forma stilistica che ne consegue: l'oscillare tra la focalizzazione del dettaglio e il suo ingrandimento – tramite uno sviluppo organico a catena – a metafora dell'esistere, come ricerca di approssimazione alla vita, sottraendosi al magma in cui lo stesso poeta si sente immerso («parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti», In una casa vuota). Lo stesso titolo del resto segnala lo spostamento di prospettiva rispetto alla silloge precedente: dagli «strumenti umani», come mezzi attraverso cui gli uomini entrano in rapporto con la vita, alla straniante prospettiva stellare, proiettata in un altrove che sempre più si identifica con il regno della memoria, del sogno e del trapasso, proseguendo sulla strada già aperta dall'ultima sezione degli Strumenti umani.

Risponde a questa dislocazione la mancanza di un disegno interno chiaramente percepibile (forse proprio in virtù della presenza di un Leitmotiv strutturante l'intera raccolta: il vuoto, il nulla, «la fissità», come precipitato e sintesi del riproporsi incessante dell'identico e insieme del tema della variabilità e oscillazione del reale indicato dal titolo); le sezioni mancano di intitolazioni, sostituite da semplici numeri romani (da I a V), e più sfrangiata risulta, come nota Mengaldo,[26] l'ambientazione: dalla fondamentale prospettiva cittadina si passa a una pluralità di luoghi (Toronto, New York, Lugano, Venezia, Parma, Roma, Bocca di Magra, Luxor, Valsorgue), legati a viaggi o vacanze, e

dunque marginali rispetto al centro vitale, produttivo del poeta (riassorbito in interni familiari, e fotografato nella sua ripetitività, passata e futura, dalle poesie gemelle Posto di lavoro e Altro posto di lavoro). Rispetto alla prima edizione, dove non esisteva alcuna ripartizione interna e dunque ancor più marcata («A differenza dei miei libri precedenti sarà, credo, un libro privo di un'organizzazione consapevole»)[27] risultava la mancanza di strutturazione globale (ma forse da addebitarsi a un atteggiamento di prudenza, visto che alcuni progetti precedenti, sottoposti a Pier Vincenzo Mengaldo, erano invece già divisi in sezioni, con Un posto di vacanza a far da perno), la stampa definitiva presenta tuttavia, se non una progressione unitaria, alcuni legami che mostrano una disposizione studiata, dichiarata del resto dallo stesso poeta: «Se ho avvertito la necessità di un'organizzazione all'interno di quello che chiamo "diario cronologico", ciò significa che tendevo a superare l'immagine del diario [...] e a raggiungere l'oggettività di un libro».[28] Particolarmente evidente la compattezza della quarta sezione, costituita da otto movimenti riassunti sotto l'unico titolo di Traducevo Char, e della terza, dove al Posto di vacanza si aggregano Niccolò e Fissità, entrambe ambientate a Bocca di Magra (elemento di continuità tra l'altro con la chiusura degli Strumenti umani, rispetto a cui Un posto di vacanza si offre anche come «ponte» tematico), mentre nelle restanti si possono individuare singoli nuclei, uniti tematicamente o attraverso connessioni di tipo stilistico: si veda ad esempio l'evidente dittico Paura prima, Paura seconda, o il movimento di ascesa iniziato nella poesia In salita e culminato ne Il poggio, o, nell'incipit della raccolta, la ambientazione casalinga di Quei tuoi pensieri, ripresa nel titolo della poesia successiva, In una casa vuota, a sua volta legata a Toronto sabato sera dall'uso esteso della proposizione concessiva: «Si ravvivassero», «Purché si avesse» (In una casa vuota, quest'ultima replicata tre volte in anafora), «e fosse pure» (a sua volta replicato), «purché resti» (Toronto sabato sera).

Notevole anche il fatto che il primo testo abbia conquistato la sua posizione d'esordio fin dalla prima aggregazione, a segno della volontà di aprire la raccolta in maniera forte e lapidaria («Quei tuoi pensieri di calamità / e catastrofe»), mentre la chiusa con Altro compleanno, intervenuta nell'edizione definitiva a sostituire Il poggio (ben adatto in effetti, per la sua immagine di lontananza – «Quel che di qui si vede / – mi sentite? – dal / belvedere di non ritorno» –, a rendere il senso dell'intero libro), si contrappone all'incipit non solo per il tono «in sordina»[29] («passiamola questa soglia una volta di più / sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore») ma anche per la forma sintatticamente più naturale, forse la più naturale di tutta la raccolta, in un decrescendo che sembra riflettere la gentilezza e discrezione del poeta. Incipit ed explicit si accordano comunque nella forma del dialogo con se stesso, in linea con il carattere dominante della raccolta, dove si nota ancora l'affievolirsi degli interlocutori, veri o immaginari, che tanto spazio avevano invece conquistato nella raccolta precedente, a favore della messa in scena sempre più esplicita dello sdoppiamento dell'io in lotta contro se stesso (Paura prima e Paura seconda) e alle prese con le allucinanti sovrapposizioni tra immagini del passato e loro proiezioni al futuro («Vedo. Ma è l'angelo / nero dello sterminio / quello che adesso vedo / lucente nelle sue bardature / di morte / e a lui rivolto in estasi / il bambinetto ebreo / invitandolo al gioco / del massacro», Sarà la noia). A questa sorta di bilancio e di glossa

della propria esistenza, priva di qualsiasi scampo trascendentale, e fotografata con una gamma di sentimenti che trascolorano dalla commozione («Vienmi vicino, parlami, tenerezza / – dico, voltandomi a una / vita fino a ieri a me prossima / oggi così lontana», La malattia dell'olmo) , all'autoironia («sulla mia vita che va per farfalle / e per baratri...», Di taglio e di cucito), al sarcasmo (Poeti in via Brera), allo sgomento («Vesto il lutto per voi / da dietro vetri neri / con gli occhi mi risponde», Poeta in nero), alla rabbia («Non sanno / che ho fatto di peggio che li ho / miniaturizzati nel ricordo», Lavori in corso, II), si oppongono i radi improvvisi barbagli, le pulsazioni che lasciano intuire la pace nella rinuncia («se non fosse così tardi») a cercare il senso ultimo delle cose, nell'abbandono al flusso dell'esistenza, in una sorta di comunione con gli elementi della natura («Basta con le botte basta [...] Questo sarebbe la pace? Stringersi / a un fuoco di legna / al gusto morente del pane alla / trasparenza del vino / dove pensosamente si rinfocola / il giorno da poco andato giù / dalle rupi col grido dei pianori / nel vello dei dirupi nel velluto / delle false distanze fin che ci piglia il sonno?», Interno): dagli alberi, alle stagioni, alle rive, al mare che nella sua immobilità sempre si rinnova: «il mare incanutito in un'ora / ritrova in un'ora la sua gioventù» del Posto di vacanza o che promette il ritorno alla vita («Rifiorire può dunque il deserto del mare?», Domenica dopo la guerra) se non gli si opponesse il prevalere dell'individualismo (la «farfugliante animula»): «non una storia mia o di altri / non un amore nemmeno una poesia / ma un progetto / sempre in divenire sempre / "in fieri" di cui essere parte / per una volta senza umiltà né orgoglio / sapendo di non sapere». Una comunione che prevede non tanto l'antropomorfizzazione della natura quanto la lettura in chiave naturalistica della vita umana, come nei versi di Crescita («È cresciuta in silenzio come l'erba / come la luce avanti il mezzodì / la figlia che non piange»), e che giustifica il continuo trapasso tra sentimenti, figure e paesaggio, secondo una metaforica esplicitamente indicata da Sereni in una prosa degli Immediati dintorni (Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale, qui alle pp. 658-60):

> Nelle nostre metafore è frequente il ricorso al regno animale. Ma se ci fate caso è quasi sempre nella sfera psicologica o quella figurale che il ricorso si effettua: siamo pronti ad assegnarci la parte del leone o del cavallo svariando poi verso animali meno nobili per definizione se appena le passioni o il discorso ci portano all'autocommiserazione, alla beffa, al sarcasmo, al disprezzo...
>
> Con le piante è diverso. Diverso l'impiego metaforico che ne facciamo. Punta in generale alla sostanza e alle essenze, alle strutture, all'essere e al divenire. Avvertiamo in loro più sensibile e visibile l'analogia con le stagioni della vita, della nostra di individui e di quella delle civiltà. Con le bestie, viste volentieri come nostri simili che non si sono attuati, il rapporto è tutt'al più affettivo. Non che con le piante non lo sia anche, ma non è solo questo. Non è, o non è più, un rapporto diretto sia perché le scorgiamo sempre meno nel nostro orizzonte (e per questo ci sorprendono ogni volta che si materializzano in noi) sia perché quando ci stupiscono con la loro apparizione e con la loro analogia di fondo con le linee fondamentali della nostra sorte, siamo sempre più portati a considerare la loro esistenza come autonoma e parallela alla nostra, come un'ipotesi che si sviluppa diversamente rispetto a una origine comune, che tende ad altro sogna altro gesticola altro s'inquieta di altro, ma in modo tanto più semplice, netto, lineare.

La dialettica tra abbandono e «corteggiamento» della vita, che si affaccia per barlumi attraverso il paesaggio e il sogno, e le istanze autopunitive e minacciose che la negano («– e il giorno fonde le rive in miele e oro / le rifonde in un buio oleoso / fino al pullulare delle luci. / Scocca / da quel formicolio / un atomo ronzante, a colpo / sicuro mi centra / dove più punge e brucia», La malattia dell'olmo) coinvolge anche direttamente l'aspetto letterario, presentissimo in varie forme in Stella variabile – dalla diretta chiamata in causa di scrittori (Campana, Ungaretti, Rimbaud, Biasion, Bertolucci, Erba, Vittorini), al riferimento alla propria attività creativa (Traducevo Char, Revival), alla citazione e autocitazione di versi e proprie traduzioni incastonati nelle poesie – e tematizzato nel poemetto che occupa la sede centrale della raccolta, Un posto di vacanza, testo di estrema difficoltà esegetica per il sovrapporsi continuo di piani memoriali, ragionativi, metaletterari, cui corrisponde sul piano stilistico il massimo dislivello tra un linguaggio informale e parlato e un procedere analogico e metaforico. Sviluppato in sette movimenti, tutti cesellati dall'immagine antropologicamente significativa del moto marino (possibile, come rileva Clelia Martignoni,[30] il modello profondo della Waste Land di Eliot, di cui compaiono alcune spie), che ne determina la struttura ondivaga, il poemetto si presenta come riflessione sulla propria poesia, narrata nel momento stesso del suo farsi («Mai la pagina bianca o meno per sé invoglia»; «Chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa / ... (la poesia sul posto di vacanza)»; «Non scriverò questa storia»; «Pensavo, niente di peggio di un cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale / e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione. / Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna: / uno osservante sé mentre si scrive / e poi scrivente di questo suo osservarsi»; «qui si rompe il poema sul posto di vacanza»), in una sorta di monologo-dialogo tra il poeta e le sue figure «antagoniste», in prima istanza Fortini ma anche Vittorini (entrambi rappresentanti, in forme diverse, di una letteratura di impegno: e si veda su questo il saggio Intermezzo neocapitalistico, qui alle pp. 868-74), attraverso cui mettere a fuoco i temi e le contraddizioni del proprio atteggiamento di poeta e di uomo, istintivamente attratto dal canto («Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare / si sveglia in me quel negro che ho tradotto: / "Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle?" dicono ridendo / gli scribi e gli oratori quando tu...»), teso a cogliere le palpitazioni dell'esistenza («Ma il sogno delle canne, le canne in sogno ostinate / a fare musica d'organo col fiume... / sono indizi di altre pulsazioni. Vorrei, io solo indiziato, / vorrei che splendessero come prove – io una tra loro») e a rappresentarla nella sua dimensione di mutevolezza e di fertilità, ma rassegnato alla fine a dover ripiegarsi all'interno della propria poesia («Mai così – si disse rintanandosi / tra le ripe lo scriba – mai stato / così tautologico il lavoro, ma neppure mai / ostico tanto tra tante meraviglie») accettando la chiusura e il mutismo del mare, forse rivolto ad altri: «Ma tu specchio ora uniforme e immemore / pronto per nuovi fumi / di sterpaglia nei campi per nuove luci / di notte dalla piana per gente / che sgorghi nuova da Carrara o da Luni // tu davvero dimenticami, non lusingarmi più».

Alla ricchezza e all'intreccio di temi e sentimenti che costituisce insieme la difficoltà e il fascino di Stella variabile corrisponde una altrettanto variegata tastiera formale, ottenuta, rispetto al risultato più agglutinato degli Strumenti umani, attraverso una maggior ricerca

di dissonanza tra un andamento più legato, appoggiato alle consuete figure di ripetizione, e aperto al registro basso del parlato («Fanno di questi discorsi / nell'ora che canicola di brutto / i ragazzi Cioè? – mi dicevo», In salita), e quello alto, «di compatta liricità»,[31] spesso riassunta dall'impiego di tempi imperfettivi (gerundio, participio presente: «io veggente di colpo nella lenta schiarita», «foglianti epidemie», «su slontananti acque nere», «sfumante in nube di memoria», «laminandola di peltri acciai leggeri argenti», «sfrecciante via nel nostro sguardo / irrelata ignorandoci nella luce calante»); una sprezzatura evidente sul piano sintattico e ritmico nel procedere associativo, a effetti quasi di «precipitato» («nella casa dove sei / venuto a stare / già abitata / dall'idea di essere qui per morirci / venuto / – e questi che ti sorridono amici / questa volta sicuramente / stai morendo lo sanno e perciò / ti sorridono», Quei tuoi pensieri di calamità) e costruzioni sospese («Tra quanto resta di macerie / e tutta questa costruenda roba / in vetro cemento acciaio / bel posto per riunioni e incontri», Revival), e una metrica «smottata, sgocciolata ma percorsa e innervata a tratti dallo scatto limpido e come orgoglioso della tournure sinuosa e splendente».[32] L'aspetto «verticalizzante» e metafisico (particolarmente evidente nei testi di Traducevo Char, tutti costruiti, come ha ben mostrato Previtera,[33] dall'alternanza fra versi di Char, nella traduzione di Sereni, e versi originali) assume tratti di «raggelata partitura araldica»,[34] che comportano a volte il recupero del linguaggio seletto della prima fase sereniana («la città s'imporpora / s'intopazia si smeralda», Progresso), ma depurato dal tremore giovanile e vagamente crepuscolare, assorbito in grane più dense e materiche (oro, vermiglio, amaranto, argento, luci calcinanti o opalescenti) e calato in versi di ferma maturità ritmica ed esistenziale: «Come si screziano d'oro / come lampeggeranno vuota eternità / dall'una all'altra riva» (Traducevo Char, III, Un tempio laico).

Il musicante di Saint-Merry

Nella Premessa al Musicante di Saint-Merry, edito da Einaudi nel 1981, Sereni definisce con il consueto understatement (non privo secondo Fortini di una luciferina e un po' altezzosa ironia)[35] il senso del proprio mestiere di traduttore, esercitato senza troppi scrupoli teorici (il dibattito secolare sulla necessità o meno della fedeltà al testo originale) ma invece con la stessa gioia creativa del poeta in proprio, mosso, secondo le parole di Sergio Solmi lì citate, da una forma di «rimpianto d'aver perduto l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello di altra lingua». Più che la ricerca di corrispondere attraverso la propria competenza poetica e linguistica al testo originale, dunque, il tradurre sembra configurarsi nelle parole di Sereni come un ampliamento della sfera del poetabile a situazioni di per sé a lui estranee, al limite incomprensibili (è il caso in particolare di Char, sentito inizialmente come «lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia»), che vengono così conquistate alla propria sensibilità fino al punto di diventarne parte, attraverso un processo di appropriazione («infatuazione» lo definisce Sereni, con lo stesso termine che utilizzerà non a caso per la prosa di chiusura della seconda edizione degli Immediati dintorni, dedicata appunto al suo rapporto con Char, qui alle pp. 694-95) che trasforma l'atto del tradurre in un confronto non più con l'originale ma con la sua eco o ripercussione interna (come un

motivo musicale che ci accompagna nella vita), liberandone tutte le possibili valenze espressive.

È una posizione che, seppur senza escludere l'eventuale arricchimento che ne può derivare per la propria poesia («Che implicitamente abbia in certi casi potuto giovarmi oppure influire su quanto ho scritto di mio è altro discorso, che del resto non saprei precisare da solo»), ribalta decisamente il verso del rapporto tra traduttore e testo tradotto, relegando di fatto il secondo a «materia», serbatoio di situazioni e temi da interpretare e dunque di fatto capitolo a pieno titolo della propria produzione. Un trattamento del resto perfettamente coerente con la volontà, esplicitamente teorizzata a partire dagli anni Sessanta, di una «riduzione» dell'io, e con lui della sua poesia e del suo mondo, a «oggetto», «materiale di costruzione», rispetto a cui la vera ricchezza della poesia sta proprio nel farne venire in luce le possibili potenzialità («Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo / plurisensa», Addio Lugano bella, in Stella variabile), nel dar voce a ciò che di esse è rimasto inerte o tradito («Non / dubitare, – m'investe della sua forza il mare – / parleranno», La spiaggia, in Gli strumenti umani).

Di questa pienezza e libertà nei confronti del modello l'esito certamente più eclatante (ma in seguito rifiutato come ingenuo e maldestro da Sereni) è quello della «falsificazione» della Boucle retrouvée di Apollinaire (di cui nel Musicante è inclusa la traduzione) nella poesia Trapianto, edita da Guanda nel 1980 insieme a due prose (Trasloco e L'assunzione II) e alla poesia Crescita, come primo abbozzo del progetto narrativo La traversata di Milano, dove i versi 6-7 dell'originale («Du Boulevard de la Chapelle / Du joli Montmartre et d'Auteuil») vengono riscritti in ambientazione milanese: «Dalla Darsena dei Navigli / Dal Parco Sempione dal Castello»; ma altri, più significativi e duraturi segnali, vengono dalla citazione di traduzioni all'interno dei propri testi creativi. Così per le poesie di Orphée Noir, di Frénaud, Williams, Pound e Apollinaire che costituiscono singoli capitoli del «diario intermittente» degli Immediati dintorni, al pari delle proprie poesie e prose; o l'incastonatura all'interno delle liriche di Stella variabile di versi di Williams (Lavori in corso, I, v. 5: «(e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte)»), di Jean-Joseph Rabéarivelo (Un posto di vacanza, I, vv. 38-40) e soprattutto di Char nell'intera sezione a lui dedicata.

Tutto questo spiega bene la cifra inconfondibilmente sereniana di queste traduzioni, se pure, come sottolinea Mengaldo,[36] la necessaria mediazione con altri temi e altre lingue spinge spesso al recupero di comportamenti stilistici più «tradizionali», come ad esempio, in virtù dell'avversione tutta italiana per la repetitio, la riduzione dei fenomeni di iterazione e ridondanza così tipici della versificazione in proprio sereniana, o di certe inarcature degli originali ben presenti invece nelle sue ultime raccolte; così come chiarisce il senso dell'ordinamento della raccolta che segue, come avviene grosso modo per le altre sillogi poetiche, l'ordine cronologico (separando anche, nel caso di Char, in due sezioni distinte le traduzioni dei Feuillets del '58 da quelle di Le nu perdu e La nuit talismanique degli anni Settanta) che, pur non escludendo una ulteriore ricerca di «legato», attraverso connessioni interne – alle rime del singolo autore – ed esterne, estese cioè sull'intero corpus del libro,[37] permetterebbe di studiarne l'evoluzione globale secondo le coordinate (qui tuttavia più ristrette: le traduzioni più alte appartengono

infatti al ’49) già individuate per la poesia originale.

Quel che ancora andrebbe meglio indagata è la ragione della selezione dei testi, che certamente risponde a una predilezione per la riuscita di certe poesie rispetto ad altre, ma che forse ha a che fare con il loro valore particolarmente rappresentativo rispetto a quella «forma interna» che Sereni individuava nei singoli poeti (oggetto centrale delle prose critiche a loro dedicate) e alla cui esaltazione sono mirate le sue rese espressive: il senso dell’avventura, della energia melodica e ritmica di Apollinaire, sottolineate dal moltiplicarsi di effetti fonici e allitterativi («Salutavano ancora una volta la vita variopinta», La piccola auto) e dal recupero di metri e ritmi sonori («Le mani nelle mani restiamo faccia a faccia / E sotto il ponte delle nostre braccia / Stanca degli eterni sguardi l’onda passa», Il ponte Mirabeau) anche se, rispetto alla carica vitalistica e «ingenua» dell’originale, più allusi e interiorizzati[38] grazie ad accorpamenti, inversioni e iperbati; il tono sbruffonesco di Matamoro nell’Illusion comique potenziato dal ricorso a locuzioni basse e colloquiali («Mica ha fegato quello / ma nel capo gli frulla qualche estro insolente. / Chissà che per orgoglio di essere con lei / a cercar rogna a me lo sciocco non s’attenti»), il naturale sviluppo e scambio in Williams di prosa e poesia, dove il lessico lirico è assorbito all’interno di un andamento epico, descrittivo e aggirante («Hai l’incanto d’un fiume / sotto cieli tranquilli. / Ci sono cose imperfette / ma vi si stende una musica. // E dice per che letto / di tenebre si spinge la corrente / a che smagliante mare / che increspa la mia mente», Corrente), fino alla «potente carica analogica» di Char, che richiede a volte, per mantenere la forza dei suoi «agglomerati di pensiero e immagine», la lievitazione in versi della prosa del modello, trasferendone la tensione sintattica sul piano metrico-ritmico.

[1] Cfr. P.V. Mengaldo, Tempo e memoria in Sereni, in La tradizione del Novecento. Quarta serie, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 220-38.

[2] Cfr. V. Sereni, Poesie. Un’antologia per la scuola, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Edizione Nastro & Nastro, Luino 1993; poi Einaudi, Torino 2002 e 2005.

[3] Cfr. ivi.

[4] Cfr. F. Fortini, Le poesie italiane di questi anni, in «Il Menabò», n. 2, 1960; poi in Saggi italiani I, Garzanti, Milano 1987 [1974], pp. 96-149.

[5] Cfr. D. Isella, La lingua poetica di Sereni, in La poesia di Vittorio Sereni, Atti del Convegno tenuto a Milano in Palazzo Sormani il 18 e 19 settembre 1984, Librex, Milano 1985, pp. 21-32; poi come Prefazione a V. Sereni, Tutte le poesie, Mondadori, Milano 1986, pp. XI-XXVIII; e ancora in D. Isella, L’idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni, Einaudi, Torino 1994, pp. 268-77.

[6] A. Pelosi, La metrica scalare del primo Sereni, in «Studi novecenteschi», a. XV, n. 35, pp. 143-53.

[7] Cfr. G. Mazzoni, La poesia di Sereni, in Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 125-80.

[8] Cfr. F. Fortini, Le poesie italiane di questi anni, cit.

[9] Lettera a G. Vigorelli del 20 novembre 1940, riportata in D. Isella, Giornale di «Frontiera», Archinto, Milano 1991, pp. 35-38.

[10] Presente nell'Archivio Sereni e interamente riprodotta in V. Sereni, Poesie, a cura di D. Isella, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1995 (1999), pp. 379-415.

[11] Introduzione a V. Sereni, Il grande amico. Poesie 1935-1981, BUR, Milano 1990.

[12] Cfr. V. Sereni, Poesie, cit., p. 453.

[13] Cfr. P.V. Mengaldo, Note sul «Diario d'Algeria», in «Poetiche», fasc. 3, 1999, pp. 365-77.

[14] Cfr. Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi, a cura di B. Colli – G. Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 167-69.

[15] Cfr. G. Debenedetti, Sereni, in Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti, Garzanti, Milano 1974, pp. 225-29.

[16] Cfr. L. Lenzini, Verso la trasparenza, in «Poetiche», fasc. 3, 1999, pp. 499-529.

[17] M.A. Grignani, Le sponde della prosa di Sereni e Interlocutori dell'ultimo Sereni, in Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento, Mucchi Editore, Modena 2007, pp. 9-51 e 87-98.

[18] Con la segnatura SER PR 0327. L'inventario del Fondo Sereni è consultabile sul web al sito http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA008801.

[19] Cfr. F. Fortini, Il libro di Sereni, in «Quaderni piacentini», a. V, n. 26, marzo 1966, pp. 63-74; poi in Saggi italiani I, cit., pp. 172-89.

[20] Cfr. la lettera dell'8 febbraio 1946 ad Alessandro Parronchi, in Un tacito mistero, cit., pp. 71-76.

[21] P.V. Mengaldo, Iterazione e specularità in Sereni, in «Strumenti critici», a. VI, n. 17, febbraio 1972, pp. 19-48; poi come postfazione a V. Sereni, Gli strumenti umani, Einaudi, Torino 1975, pp. 89-116; e in La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 359-86.

[22] N. Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio»: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni, in «Quaderno di italianistica 2010», a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, ETS, Pavia 2010, pp. 145-85.

[23] G. Raboni, Poesia italiana contemporanea, Sansoni, Firenze 1980, p. 198.

[24] Lettera a N. Gallo, s.d., s.l., ma tra maggio e luglio 1965.

[25] F. Fortini, Di Sereni. «Gli strumenti umani», in Saggi italiani I, cit., pp. 186-89 (interpretazione in parte corretta in Ancora per Vittorio Sereni, in Nuovi saggi italiani II, Garzanti, Milano 1987, pp. 185-207) e P.V. Mengaldo, La spiaggia di Vittorio Sereni, in La tradizione del Novecento. Quarta serie, cit., pp. 239-54.

[26] Cfr. P.V. Mengaldo, Ricordo di Vittorio Sereni, qui alle pp. V-XX.

[27] G.C. Ferretti (a cura di), Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro. Questo scrivere così vacuo così vitale, in «Rinascita», a. 37, n. 42, 24 ottobre 1980, p. 40.

[28] Intervista a D. Porzio, In viaggio verso me, in «Panorama», n. 831, 22 marzo 1982, p. 117. Questo l'indice della prima edizione di Stella variabile: Quei tuoi pensieri di calamità; Di taglio e di cucito; Posto di lavoro; In una casa vuota; Toronto sabato sera; Lavori in corso; Addio Lugano bella; Le donne; Interno; Ventisei; Sarà la noia; Esterno rivisto in sogno; Un posto di vacanza; Niccolò; A Venezia con Biasion; Verano e solstizio; Requiem; Revival; Poeta in nero; Duetto e voyeur; Paura prima; Paura seconda; Altro posto di lavoro; La malattia dell'olmo; Notturno; In salita; Madrigale; Nell'estate padana; A Parma con A.B.; Luino-Luvino; Il poggio.

[29] Cfr. C. Martignoni, «Stella variabile»: la linea metafisica della dissonanza, in «Poetiche», cit., pp. 413-54.

[30] Cfr. C. Martignoni, «Stella variabile»: la linea metafisica della dissonanza, cit.

[31] Cfr. P.V. Mengaldo, Il solido nulla, in «L'indice dei libri del mese», n. 8, ottobre 1986; poi in La tradizione del Novecento. Nuova serie, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 377-86.

[32] G. Raboni, Aggiustamenti progressivi della vita, in «Il Messaggero», 9 marzo 1982; poi col titolo collettivo Sereni: una vita prossima e lontana, in La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1935-2004), a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 177-80.

[33] Cfr. L. Previtera, A modo mio René Char, in La poesia di Vittorio Sereni, Librex, Milano 1985, pp. 146-53.

[34] P.V. Mengaldo, Il solido nulla, cit.

[35] Cfr. F. Fortini, Il musicante di Saint-Merry, in Saggi italiani I, cit., pp. 164-69.

[36] Cfr. P.V. Mengaldo, Sereni traduttore di poesia, in V. Sereni, Il musicante di Saint-Merry, Einaudi, Torino 2001.

[37] Cfr. S. Zoico, Come è fatto «Il musicante di Saint-Merry» di Vittorio Sereni, in Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di T. Matarrese – M. Praloran – P. Trovato, Antenore, Padova 1997, pp. 369-86.

[38] Cfr. G. Lucchini, Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire, in «Strumenti critici», n. 55, 1987, pp. 391-408.

Frontiera

CONCERTO IN GIARDINO

INVERNO

. . . . . .
ma se ti volgi e guardi
nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro te,
le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.
Opaca un'onda mormorò
chiamandoti: ma ferma – ora
nel ghiaccio s'increspò
poi che ti volgi
e guardi
la svelata bellezza dell'inverno.

Armoniosi aspetti sorgono
in fissità, nel gelo: ed hai
un gesto vago
come di fronte a chi ti sorridesse
di sotto un lago di calma,
mentre ulula il tuo battello lontano
laggiù, dove s'addensano le nebbie.

CONCERTO IN GIARDINO

A quest'ora
innaffiano i giardini in tutta Europa.
Tromba di spruzzi roca
raduna bambini guerrieri,
echeggia in suono d'acque
sino a quest'ombra di panca.

Ai bambini in guerra sulle aiole
sventaglia, si fa vortice;
suono sospeso in gocce
istante
ti specchi in verde ombrato;
siluri bianchi e rossi
battono gli asfalti dell'Avus,
filano treni a sud-est
tra campi di rose.

Da quest'ombra di panca
ascolto i ringhi della tromba d'acqua:
a ritmi di gocce
il mio tempo s'accorda.

Ma fischiano treni d'arrivi.

S'è strozzato nel caldo
il concerto della vita che svaria
in estreme girandole d'acqua.

DOMENICA SPORTIVA

Il verde è sommerso in neroazzurri.
Ma le zebre venute di Piemonte
sormontano riscosse a un hallalì
squillato dietro barriere di folla.
Ne fanno un reame bianconero.
La passione fiorisce fazzoletti
di colore sui petti delle donne.

Giro di meriggio canoro,
ti spezza un trillo estremo.
A porte chiuse sei silenzio d'echi
nella pioggia che tutto cancella.

INCONTRO

Come un rosaio,
un vortice d'ombra e di vampe
che mi fioriva d'intorno
sulla strada cancellata dal sole
a mezzogiorno.

LE MANI

Queste tue mani a difesa di te:
mi fanno sera sul viso.
Quando lente le schiudi, là davanti
la città è quell'arco di fuoco.
Sul sonno futuro
saranno persiane rigate di sole
e avrò perso per sempre
quel sapore di terra e di vento
quando le riprenderai.

MEMORIA D'AMERICA

Starmene solo nel ranch.

Ieri a uno schiantarsi di vetri
si disperavano le bestie;
adesso antelucani colombi
vibrano il capo
a un tremito d'ore minute.
La luna sta nella finestra – ferma
su quel paese di venti notturni.

Abbandonato nel ranch.

Ma palpita arancio colore
dalla barriera di nuvole
che fanno nevaio sul lago.

Quattro zoccoli;
e sento nitrire
di ritorno
la cavalla che ieri ho perduto
in quell'ultimo temporale d'estate.

CAPO D’ANNO

Aggiorna sul nevaio.
Ad altro dosso di monte
un ignoto paese
mormorando mi va primavera
dalle sue rosse fontane,
da rivi scaturiti a giorno chiaro;
dove uscirono donne sulla neve
e ora cantano al sole.

CANZONE LOMBARDA

Sui tavoli le bevande si fanno più chiare
l'inverno sta per andare di qua.

Nell'ampio respiro dell'acqua
ch'è sgorgata col verde delle piazze
vanno ragazze in lucenti vestiti.
Noi dietro vetri in agguato.
Ma quelle su uno svolto strette a sciami
un canto fanno d'angeli
e trascorrono:

– Digradante a cerchi
in libertà di prati, città,
a primavera.

E noi ci si sente lombardi
e noi si pensa
a migrazioni per campi
nell'ombra dei sottopassaggi.

MASCHERE DEL ’36

Carnevale di maggio
feroce fiammante ebrietà
fauna di mezzanotte.
Giovinezza vaga e sconvolta.

TERRE ROSSE

Il tuono spazia un rumore
di cavalli lanciati sui monti;
sui muri degli orti
tempo d'acqua che torna,
randagio.
Il sonno intorba i pagliai,
il silenzio cresce nel petto.

Dopo lo scroscio la terra è rossa,
nei dorsi di rupe
il sasso si stria.
E il fango è un tramonto
che tutto l'anno ci dura negli occhi.

COMPLEANNO

Un altro ponte
sotto il passo m'incurvi
ove a bandiere e culmini di case
è sospeso il tuo fiato,
città grave.
Ancora al sonno
canti di uccelli sento
lontanissimi unirsi
e del pallido verde
mi rinnovi il tempo,
d'una donna agli sguardi serena
mi ritorni memoria,
amara estate.

Ma dove t'apri
e tra l'erba orme di carri
e piazze e strade in polvere spaési
senso d'acque mi spiri
e di ridenti vetri una calma.
Maturità di foglie, arco di lago
altro evo mi spieghi lucente,
in una strada senza vento inoltri
la giovinezza che non trova scampo.

NEBBIA

Qui il traffico oscilla
sospeso alla luce
dei semafori quieti.
Io vengo in parte
ove s'infolta la città
e un fiato d'alti forni la trafuga.
Chiedo al cuore una voce, mi sovrasta
un assiduo rumore
di fabbriche fonde, di magli.

E il tempo piega all'inverno.
Io batto le strade
che ai giorni delle volpi gentili
autunno di feltri verdi fioriva,
i viali celesti al dopopioggia.
Al segno di luce si libera il passo
e indugia l'anno, su queste contrade.

S'illumina a uno svolto un effimero sole,
un cespo di mimose
nella bianchissima nebbia.

RITORNO

Se di nuovo si libra per le vie
la giostra dei colori,
per accoglierti il tempo
trova un giusto sereno
e l'oro dell'aria
e la fermezza del verde.
Ogni strada t'insegue
e ancora vinci
– primavera e sorpresa –
il tardo immaginare che mi svia.
Ai gesti, alla voce perduta
vedrò volgersi gente,
al pieno e calmo andare
che l'identico cuore mi urta
e getta a una marcia
di tamburi sinistri.

TEMPORALE A SALSOMAGGIORE

Questa notte sei densa e minacciosa.
Dalla pianura balenano città
nell'ora finale dei convogli e il vento
nemico preme alle porte,
nelle piazze s'ingolfa e appanna i globi
della strada elegante.
S'oscura
la tua grazia e la memoria
dei parasoli brillanti per le vie
sotto le nubi tiepide, d'oro.

Né più verrà
nelle placide ore del sonno
il raccolto battito dei pozzi
che misurava le notti. I passanti
tutti hanno un volto di morte,
Emilia, nei viali
dove impazzano le foglie.
Si spegne il tempo e anche tu sei morta.

Mi riafferri coll'aria dei giardini.
Gelsomini stillanti si riaprono
a lenire la notte, si ripopola
il paese all'uscita d'un teatro.
Torna il tuo volto,
vuoi punire le torve fantasie.

Nel rombo che s'allontana
degli ultimi tuoni sorvolanti le case,
sorrido alla tua gente
sotto tettoie sonanti, in ascolto.

AZALEE NELLA PIOGGIA

Maturità scoppiante dei colori,
fu vostra la grazia dell'aria
nel lume di primavera. Ora si turba
lo splendido fervore.
Ma se il lago riaccenna al sereno
tra i canti d'una gita
sul mondo scampato ai temporali
le più bianche s'illudono d'eterno.

A M.L. SORVOLANDO
IN RAPIDO LA SUA CITTÀ

Non ti turbi il frastuono
che irrompe con me nel tuo quieto mattino
se un poco io mi sporgo a ravvisarti,
mentre tu forse cammini
con la tua gente
nelle plaghe del sole;
non ti turbi quest'ansia che ti sfiora
e dietro un breve vento si lascia
di festuche in un vortice di suoni.

Come ti schiari,
come consenti al fuggitivo amore
dai balconi dagli orti dalle torri
. . . . . .

DIANA

Torna il tuo cielo d'un tempo
sulle altane lombarde,
in nuvole d'afa s'addensa
e nei tuoi occhi esula ogni azzurro,
si raccoglie e riposa.

Anche l'ora verrà della frescura
col vento che si leva sulle darsene
dei Navigli e il cielo
che per le rive s'allontana.

Torni anche tu, Diana,
tra i tavoli schierati all'aperto
e la gente intenta alle bevande
sotto la luna distante?

Ronza un'orchestra in sordina;
all'aria che qui ne sobbalza
ravviso il tuo ondulato passare,
s'addolce nella sera il fiero nome
se qualcuno lo mormora
sulla tua traccia.

Presto vien giugno
e l'arido fiore del sonno
cresciuto ai più tristi sobborghi

e il canto che avevi, amica, sulla sera
torna a dolere qui dentro,
alita sulla memoria
a rimproverarti la morte.

SOLDATI A URBINO

Queste torri alte sulla memoria
nell'ora dolce dei bastioni
e la nebbia che appena
approssima l'autunno a queste terre,
a noi
due, girovaghi soldati. Dici:
– purtroppo – e taci
un nome se una foglia chissà
di dove distolta ti sfiora,
poi parli d'una stella
che ancora un giorno
sulla tua strada forse spunterà.

Forse da oggi soltanto
avvertiremo l'impeto dell'ore
a mezzo il nostro secolo volgenti,
mentre al vento oscillano le lampade
bisbiglia un portico in ombra
e tu trasali al rombo
degli autocarri che mordono la montagna.

3 DICEMBRE

All'ultimo tumulto dei binari
hai la tua pace, dove la città
in un volo di ponti e di viali
si getta alla campagna
e chi passa non sa
di te come tu non sai
degli echi delle cacce che ti sfiorano.

Pace forse è davvero la tua
e gli occhi che noi richiudemmo
per sempre ora riaperti
stupiscono
che ancora per noi
tu muoia un poco ogni anno
in questo giorno.

POESIA MILITARE

Mezzanotte fu sui cancelli
fresca d'acqua nel vento
la voce dolente di sonno.
Arretrava nell'ora
un paese d'azzurri santuari
perduto tra le perse primavere.

Ma salvo nelle voci degli addii
sommesso presentiva il mare
al passo dei notturni battaglioni.

PIAZZA

Assorto nell'ombra che approssima e fa vana
questa che mi chiude d'una sera,
anche più vano
di questi specchi già ciechi,
io non so, giovinezza, sopportare
il tuo sguardo d'addio.

Ma della piazza, a mezza sera,
vince i deboli lumi
la falce d'aprile in ascesa.

Sei salva e già lunare?
Che trepida grazia,
la tua figura che va.

ALLA GIOVINEZZA

È cominciata una canzone losca
di rane tra le colline
e da un'estate mortale
– forse l'ultima tua –
s'avventano rondini in volo
perdutamente, come tu cammini
verso un'aria fondissima, brumale.

E delle voci che da me
si dilungano, quale
potrà volgere il tuo e il mio cammino
a una marcia d'insonni girasoli?
Ma non sanno altro bene o altro male
che un lago azzurro o grigio
i tuoi occhi dall'ombra d'un viale.

FRONTIERA

INVERNO A LUINO

Ti distendi e respiri nei colori.
Nel golfo irrequieto,
nei cumuli di carbone irti al sole
sfavilla e s'abbandona
l'estremità del borgo.
Colgo il tuo cuore
se nell'alto silenzio mi commuove
un bisbiglio di gente per le strade.
Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli
sopravvivo alle tue sere celesti,
ai radi battelli del tardi
di luminarie fioriti.
Quando pieghi al sonno
e dài suoni di zoccoli e canzoni
e m'attardo smarrito ai tuoi bivi
m'accendi nel buio d'una piazza
una luce di calma, una vetrina.

Fuggirò quando il vento
investirà le tue rive;
sa la gente del porto quant'è vana
la difesa dei limpidi giorni.
Di notte il paese è frugato dai fari,
lo borda un'insonnia di fuochi
vaganti nella campagna,
un fioco tumulto di lontane
locomotive verso la frontiera.

TERRAZZA

Improvvisa ci coglie la sera.
                    Più non sai
dove il lago finisca;
un murmure soltanto
sfiora la nostra vita
sotto una pensile terrazza.

Siamo tutti sospesi
a un tacito evento questa sera
entro quel raggio di torpediniera
che ci scruta poi gira se ne va.

STRADA DI ZENNA

Ci desteremo sul lago a un'infinita
navigazione. Ma ora
nell'estate impaziente
s'allontana la morte.
E pure con labile passo
c'incamminiamo su cinerei prati
per strade che rasentano l'Eliso.

Si muta
l'innumerevole riso;
è un broncio teso tra l'acqua
e le rive nel lagno
del vento tra le stuoie tintinnanti.
Questa misura ha il silenzio
stupito a una nube di fumo
rimasta di qua dall'impeto
che poco fa spezzava la frontiera.

Vedi sulla spiaggia abbandonata
turbinare la rena,
ci travolge la cenere dei giorni.
E attorno è l'esteso strazio
delle sirene salutanti nei porti
per chi resta nei sogni
di pallidi volti feroci,
nel rombo dell'acquazzone
che flagella le case.
Ma torneremo taciti a ogni approdo.
Non saremo che un suono
di volubili ore noi due
o forse brevi tonfi di remi
di malinconiche barche.

Voi morti non ci date mai quiete

e forse è vostro
il gemito che va tra le foglie
nell’ora che s’annuvola il Signore.

SETTEMBRE

Già l'òlea fragrante nei giardini
d'amarezza ci punge: il lago un poco
si ritira da noi, scopre una spiaggia
d'aride cose,
di remi infranti, di reti strappate.
E il vento che illumina le vigne
già volge ai giorni fermi queste plaghe
da una dubbiosa brulicante estate.

Nella morte già certa
cammineremo con più coraggio,
andremo a lento guado coi cani
nell'onda che rotola minuta.

UN’ALTRA ESTATE

Lunga furente estate.
La solca ora un brivido sottile
alle foci del Tresa
sì che alcuno ne trema
dei volti già ridenti,
ora presaghi.
Ma tutto quanto non soggiacque all’afa
s’appunta al volo
degli uccelli lentissimi del largo
avventurati negli oscuri golfi
di un’Italia infinita.

PAESE

Era questo l'augurio: camminare,
o frusciante di passi nella sera,
nell'oscura tua folla che trascorre
all'ombra fedele dei morti.

Ma tu ti neghi
e monotono ti chiudi
in prati grami d'inverno,
in disperate brughiere
che salgono verso il confine.

IMMAGINE

La finestra ti reggeva nella sera
alta sulle canzoni della strada.
Così nel buio degli anni indecisi
resterai... – frequente
il tuono ti fingeva gli orrori
d'una guerra lontana.

Ancora a volte ti ritrovo a un suono
d'ore oltre la pioggia, curvo
sul primo tizzo autunnale.
O fu il lampo d'un viso
tra campi arsi e mietuti
a Garessio, d'estate, in Val d'Inferno.

Siamo usciti sui colli a mezzanotte
al vago appello remoto
d'una veranda occulta: – Santa,
Santa mia.
C'è chi sorride placido, distante
e cammina sul gorgo degli anni
gridati dal fiume
stanotte, nel più chiaro plenilunio.

IN ME IL TUO RICORDO

In me il tuo ricordo è un fruscìo
solo di velocipedi che vanno
quietamente là dove l'altezza
del meriggio discende
al più fiammante vespero
tra cancelli e case
e sospirosi declivi
di finestre riaperte sull'estate.
Solo, di me, distante
dura un lamento di treni,
d'anime che se ne vanno.

E là leggera te ne vai sul vento,
ti perdi nella sera.

STRADA DI CREVA

I

Presto la vela freschissima di maggio
ritornerà sulle acque
dove infinita trema Luino
e il canto spunterà remoto
del cucco affacciato alle valli
dopo l'ultima pioggia:
ora
d'un pazzo inverno nei giorni
dei Santi votati alla neve
lucerte vanno per siepi,
fumano i boschi intorno
e una coppia attardata sui clivi
ha voci per me di saluto
come a volte sui monti
la gente che si chiama tra le valli.

II

Questo trepido vivere nei morti.

Ma dove ci conduce questo cielo
che azzurro sempre più azzurro si spalanca
ove, a guardarli, ai lontani
paesi decade ogni colore.
Tu sai che la strada se discende
ci protende altri prati, altri paesi,
altre vele sui laghi:
il vento ancora
turba i golfi, li oscura.
Si rientra d'un passo nell'inverno.
E nei tetri abituri si rientra,
a un convito d'ospiti leggiadri
si riattizzano i fuochi moribondi.

E nei bicchieri muoiono altri giorni.

Salvaci allora dai notturni orrori
dei lumi nelle case silenziose.

VERSI A PROSERPINA

... quest'anno
sei rimasta più a lungo sulla terra...

La sera invade il calice leggero
che tu accosti alle labbra.
Diranno un giorno: – che amore
fu quello... –, ma intanto
come il cucù desolato dell'ora
percossa da stanza a stanza
dei giovani cade la danza,
s'allunga l'ombra sul prato.
E sempre io resto
di qua dalla nube smemorata
che chiude la tua dolce austerità.

Te n'andrai nell'assolato pomeriggio
per le strade che seguono le colline
sul lago che brulica di barche
arido nel ferragosto.
Di quest'attimo vivo
e poi di nulla. E tu
ne vibri assorta in ogni vena
o mia voce più dolce...
Ma sempre
lo stesso stupore l'avvento
saluterà della luna
dietro il colle di Bédero, ove al chiaro
prato che di compianto circonfonde
ogni luogo già nostro
torneremo anche noi due
abbandonati sull'orlo dei rivi.

Dicono le ortensie:
– è partita stanotte
e il buio paese s'è racchiuso
dietro la lanterna
che guidava i suoi passi –
dicono anche: – è finita
l'estate, è morta in lei,
e niente ne sapranno i freddi
verdi astri d'autunno –.
Un cane abbaiava all'ora fonda
alla pioggia all'ombra del mulino
e la casa il giardino
si vela di leggera umidità.

Così, sirena,
mutò la tua natura
nel volto delle fosche
madonne di queste parti.
È un fuoco salito alle ville.
E insieme in me la tua lontana vita
si fa sempre più tenue e smarrita
con l'ombra delle nuvole sui prati.

Sul tavolo tondo di sasso
due versi a matita, parole
per musica fiorite su una festa.
Di occhi ardenti, di capelli castani?
Come fu quel tuo giorno, e tu com'eri?

E oggi qui attorno la quiete
dei vetri indifferenti, oggi il minuto
sfaccendare dei passeri là fuori.

ECCO LE VOCI CADONO

Ecco le voci cadono e gli amici
sono così distanti
che un grido è meno
che un murmure a chiamarli.
Ma sugli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

Diario d’Algeria

LA RAGAZZA D’ATENE

PERIFERIA 1940

La giovinezza è tutta nella luce
d'una città al tramonto
dove straziato ed esule ogni suono
si spicca dal brusio.

E tu mia vita salvati se puoi
serba te stessa al futuro
passante e quelle parvenze sui ponti
nel baleno dei fari.

CITTÀ DI NOTTE

Inquieto nella tradotta
che ti sfiora così lentamente
mi tendo alle tue luci sinistre
nel sospiro degli alberi.

Mentre tu dormi e forse
qualcuno muore nelle alte stanze
e tu giri via con un volto
dietro ogni finestra – tu stessa
un volto, un volto solo
che per sempre si chiude.

DIARIO BOLOGNESE

Io non so come sempre
un disperato murmure m'opprima
nell'aria del tuo mezzogiorno
tanto diffusa ai colli dentro il sole
tanto quaggiù gremita e fumicosa.
E non è fiore in te che non m'esprima
il male che presto lo morde,
non per finestra musica s'inoltra
che amara non ricada sull'estate.
Invano sotto San Luca ogni strada
voluttuosa rallenta, alla tua gioia
sono cieco ed inerme.
E l'ombra dorata trabocca nel rogo serale,
l'amore sui volti s'imbestia,
fugge oltre i borghi il tempo irreparabile
della nostra viltà.

BELGRADO

a Giosue Bonfanti

– ... Donau? –
– Nein Donau, Sava – come in sogno
dice la sentinella e rulla un ponte
sotto il convoglio che s'attarda.
E non so che profondità remota
di lavoro e di voci dai tuoi spalti
celebra una tranquilla ora d'Europa
nata con te tra due chimere
– il Danubio! la Sava! –
azzurre di un mattino
perduto, di là da venire:
sogno improvviso di memorie, come
le sentinelle sognano
dai ponti della Sava
qualche figura tra le piante a caso,
un intravisto romanzo d'amore.

Tradotta Mestre-Atene, agosto 1942

ITALIANO IN GRECIA

Prima sera d'Atene, esteso addio
dei convogli che filano ai tuoi lembi
colmi di strazio nel lungo semibuio.
Come un cordoglio
ho lasciato l'estate sulle curve
e mare e deserto è il domani
senza più stagioni.
Europa Europa che mi guardi
scendere inerme e assorto in un mio
esile mito tra le schiere dei bruti,
sono un tuo figlio in fuga che non sa
nemico se non la propria tristezza
o qualche rediviva tenerezza
di laghi di fronde dietro i passi
perduti,
sono vestito di polvere e sole,
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.

Pireo, agosto 1942

DIMITRIOS

a mia figlia

Alla tenda s'accosta
il piccolo nemico
Dimitrios e mi sorprende,
d'uccello tenue strido
sul vetro del meriggio.
Non torce la bocca pura
la grazia che chiede pane,
non si vela di pianto
lo sguardo che fame e paura
stempera nel cielo d'infanzia.

È già lontano,
arguto mulinello
che s'annulla nell'afa,
Dimitrios – su lande avare
appena credibile, appena
vivo sussulto
di me, della mia vita
esitante sul mare.

Pireo, agosto 1942

LA RAGAZZA D'ATENE

Ora il giorno è un sospiro
e tutta l'Attica un'ombra.
E come un guizzo illumina gli opachi
vetri volgenti in fuga
è il tuo volto che sprizza laggiù
dal cerchio del lume che accendi
all'icona serale.
Ma qui
dove via via più rade s'abbattono
dell'ultima caccia le prede
tra le piante che seguono il confine,
ahimè che il puro
segno delle tue sillabe si guasta,
in contorto cirillico si muta.
E tu: come t'oscuri a poco a poco.
Ecco non puoi restare, sei perduta
nel fragore dell'ultimo viadotto.

*

Presto sarò il viandante stupefatto
avventurato nel tempo nebbioso.

Deboli voli, nomi inerti ormai
ad una ad una si sgranano note
per staccarsi dal coro, oscuri scorci
d'un perduto soggiorno: Kaidari,
una conca dolceamara d'ulivi
nel mio pigro rammentare – o quelle
navi perplesse al vento del Pireo.

E tutto che si prese sguardo e ascolto
confitto nella bruma è già passato.

*

Perché di tanto la ruota ha girato
oggi una flotta amica incrocia al largo,
tardi matura il frutto d'ansietà
primizia ad altri che non te,
despinìs.
Chi dorme dorme nell'alta
neve lassù tra i cari morti.
Tu coi morti ti levi e in loro parli:
– Io voglio una bandiera
del mio strazio sonora
smagliante del mio pianto,
io voglio una contrada ove sia canto
lieve dagli anni verdi
l'inno che m'opprimeva,
ove l'allarme che solcò le notti
torni mutato in eco
di pietà di speranza di timore –.

*

Così, distanti, ci veniamo incontro.
E a volte sembra
d'incamminarci, despinìs, nel sole
lieto anche ai vinti
nei giardini dell'Attica vivaci.

E ancora il tuo ricordo ne verdeggia.

Tradotta Atene-Mestre, autunno 1942
Africa del Nord, autunno 1944

RISALENDO L'ARNO
DA PISA

O mia vita mia vita ancora ansiosa
d'un urbano decoro...
Se case e campi diventano vacui
se assurde si fanno le voci
e il velo sollevare non sai più,
è tua quella bruma, tristezza
foriera a ritroso dalle foci
d'una sua grigia bellezza.

Poi venne una zazzera d'oro
su un volto nebbioso.

Fu un giorno di fine d'anno
nel torvo tempo di guerra
a Santa Croce sull'Arno.

dicembre 1942

VILLA PARADISO

Avvilite delizie, non meglio del filo
di brezza che nel mattino
di glicine
s'inoltra sulla costa bombardata.

Paceco, 1943

PIN-UP GIRL

Guarda il ritaglio triste che s'affloscia
nell'aria abbacinata:
ha cenni di maltempo,
rade voci d'allarme
il meriggio di luglio.

E per poco la sete
si placa alle tue labbra
umide ancora nel vento.

Fronte di Trapani, luglio 1943

DIARIO D’ALGERIA

a Remo Valianti

Lassù dove di torre
in torre balza e si rimanda
ormai vano un consenso,
il chivalà dell'ora,
– come quaggiù di torretta in torretta
dai vertici del campo nei richiami
tra loro le scolte marocchine –
chi va nella tetra mezzanotte
dei fiocchi veloci, chi l'ultimo
brindisi manca su nere
soglie di vento sinistre
d'attesa, chi va...
È un'immagine nostra
stravolta, non giunta
alla luce. E d'oblio
solo un'azzurra vena abbandona
tra due epoche morte dentro noi.

Sainte-Barbe du Thélat, Capodanno 1944

Un improvviso vuoto del cuore
tra i giacigli di Sainte-Barbe.
Sfumano i volti diletti, io resto solo
con un gorgo di voci faticose.

E la voce più chiara non è più
che un trepestio di pioggia sulle tende,
un'ultima fronda sonora
su queste paludi del sonno
corse a volte da un sogno.

Sainte-Barbe du Thélat, inverno 1944

Rinascono la valentia
e la grazia.
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri:
specie in quello
laggiù che gioca all'ala.
O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

Sainte-Barbe du Thélat, maggio 1944

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta –.

Campo Ospedale 127, giugno 1944

Ahimè come ritorna
sulla frondosa a mezzo luglio
collina d'Algeria
di te nell'alta erba riversa
non ingenua la voce
e nemmeno perversa
che l'afa lamenta
e la bocca feroce

ma rauca un poco e tenera soltanto...

Saint-Cloud, luglio 1944

Non sanno d’essere morti
i morti come noi,
non hanno pace.
Ostinati ripetono la vita
si dicono parole di bontà
rileggono nel cielo i vecchi segni.
Corre un girone grigio in Algeria
nello scherno dei mesi
ma immoto è il perno a un caldo nome: oran.

Saint-Cloud, agosto 1944

Solo vera è l'estate e questa sua
luce che vi livella.
E ciascuno si trovi il sempreverde
albero, il cono d'ombra,
la lustrale acqua beata
e il ragnatelo tessuto di noia
sugli stagni malvagi
resti un sudario d'iridi. Laggiù
è la siepe labile, un alone
di rossa polvere,
ma sepolcrale il canto d'una torma
tedesca alla forza perduta.

Ora ogni fronda è muta
compatto il guscio d'oblio
perfetto il cerchio.

Saint-Cloud, agosto 1944

E ancora in sogno d'una tenda s'agita
il lembo.
Campo d'un anno fa
cui ritorno tentoni
ma qui nessuno più
a ginocchi soffre
solo la terra soffre
che nessuno più
soffra d'essere qui
e tutto è pronto per l'eternità
il breve lago diventato palude
la mala erba cresciuta alle soglie
né fisarmonica geme
di perdute domeniche
tra cortesi comitive
di disperati meno disperati
più disperati. Io dico:
– Dov'è il lume
che il giovane Walter vigilava
fiammante nell'ora tarda
all'insonne compagnia... –.

Sidi-Chami, ottobre 1944

Spesso per viottoli tortuosi
quelque part en Algérie
del luogo incerto
che il vento morde,
la tua pioggia il tuo sole
tutti in un punto
tra sterpi amari del più amaro filo
di ferro, spina senza rosa...
ma già un anno è passato,
è appena un sogno:
siamo tutti sommessi a ricordarlo.

Ride una larva chiara
dov'era la sentinella
e la collina
dei nostri spiriti assenti
deserta e immemorabile si vela.

Sidi-Chami, novembre 1944

Troppo il tempo ha tardato
per te d'essere detta
pena degli anni giovani.

Illividiva la città nel vento
o un'iride cadeva nella danza
dei riflessi beati:
eri nel ticchettio meditabondo
d'una sfera al mio polso
tra le pagine sfogliate
una marea di sole,
un'indolenza di sobborghi chiari
presto assunta in un volto
così a fondo scrutato,
ma un occhio lustro ma un tatto febbrile.

Venivano ombre leggere – che porti
tu, che offri?... –. Sorridevo
agli amici, svanivano
essi, svaniva
in tristezza la curva d'un viale.
Dietro ruote fuggite
smorzava i papaveri sui prati
una cinerea estate.

Ma se tu manchi
e anche il cielo è vinto
sono un barlume stento,
una voce superflua nel coro.

Sidi-Chami, novembre 1941

Se la febbre di te più non mi porta

come ogni gesto si muta in carezza
ove indugia un addio
foglia che di prima estate
si spicca.

Fatto è il mio sguardo più tenero e lento
d'essere altrove e qui non è più teso.

Strade fontane piazze
un giorno corse a volo
nel lume del tuo corpo
in ognuna m'attardo in un groviglio
di volti amati
nel poco verde tra gli anditi bui
nel vecchio cielo diventato mite.

Sidi-Chami, dicembre 1944

Nel bicchiere di frodo
tocca presto il suo fondo
quest'allegria che vela la tristezza
in cresta dei tizzi sopiti
sbalzati a noi dal più lontano fuoco.
E sii tu oggi il Dio che si fa carne
lontananza per noi nell'ora oscura.

Sidi-Chami, Natale 1944

ALGERIA

Eri prima una pena
che potevo guardarmi nelle mani
sempre dalla tua polvere più arse
per non sapere più d'altro soffrire.
Come mi frughi riaffiorata febbre
che mi mancavi e nel perenne specchio
ora di me baleni
quali nel nero porto fanno il giorno
indicibili segni dalle navi
. . . . . .

IL MALE D’AFRICA

FRAMMENTI
DI UNA SCONFITTA

Tra il brusio di una folla
nel latrato del mare
tra gli ordini e i richiami
mancavo, morivo
sotto il peso delle armi.
Ed ecco stranamente simultanee
le ragazze d'un tempo
tutte le mie ragazze tra loro per mano
in semicerchio incontro a me venire
non so se soccorrevoli od ostili.

*

istruzione e allarme

Dicevano i generali:
mimetizzarsi sparire
abbarbicarsi amalgamarsi al suolo,
farsi una vita di fronda
e mai ingiallire.
Ma l'anima di quali foglie
si vestirà per sfuggire
alla muta non vista osservazione
dell'occhio che scopre in ognuno
baleni di rimorso e nostalgia?
Se passa la rombante distruzione
siamo appiattiti corpi,
volti protesi all'alto senza onore.

*

Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri,

dalla lavagna che è lei.

*

Il nostro tempo d'allora:
i soldati dentro i fossi
mascherati dalle fronde
e come ridenti d'amore.
Non fu mai così viva la campagna
né mai così straziante d'abbandoni.
Maggio portò, come sempre, tedeschi...
Ma si udiva compitare l'alato
dialogo dei piloti distanti
nella quotidiana regata:
struggente ne avemmo una voglia
di margini d'ombra
e come stille dal remo volante in cadenza
giungevano a noi quelle parole,
era l'umida vela del mattino
la guizzante vacanza sugli stagni.

(E come il cielo avrebbe potuto non essere
una tesa freschissima bandiera
a stelle e strisce?
Fu così che ci presero).

*

Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi...

Fronte di Trapani, 1943

IL MALE D'AFRICA

a Giansiro che va in Algeria (1958)

Una motocicletta solitaria.
Nei tunnel, lungo i tristi
cavalcavia di Milano
un'anima attardata. Mah!
È passata, e ora fa la sua strada
e un'eco a noi appena ne ritorna,
col borbottìo della pentola familiare
nei tempi che si vanno quietando.
Diversa da Orano cantava
la corsa del treno sul finire della guerra
e che bel sole sul viaggio e a sciami
bimbetti, moretti sempre più neri
di stazione in stazione
già con tutta alle spalle l'Algeria.
Pensa – dicevo – la guerra è sul finire
e ponente ponente mezzogiorno
guarda che giro per rimandarci a casa.
E dei bimbi moretti sempre più neri
di stazione in stazione
give me bonbon good American please
la litania implorante. Rimbombava
la eco tra viadotti e ponti lungo
un febbraio di fiori intempestivi
ritornava a un sussulto di marmitte
che al sole fumavano allegre
e a quel febbrile poi sempre più fioco
ritmo di ramadàn
che giorni e giorni ci durò negli orecchi
ci fermammo e fu,
calcinata nel verbo
sperare nel verbo desiderare,
Casablanca.

E poi?
Ho visto uomini stravolti
nelle membra – o bidonville! –
barracani gonfiarsi all'uragano
altri petali accendersi – «sono astri
perenni», «no, sono fiori caduchi», discorsi
di cattività –
farsi di estiva cenere,
e quando più non si aspettava quasi
fummo sul flutto sonoro
diretti a una vacanza
di volti di là dal mare, da una
nereggiante distanza, in famiglia
coi gabbiani che fidenti
si abbandonavano all'onda.
Ma caduta ogni brezza, navigando
oltre Marocco all'isola dei Sardi
una febbre fu in me:
non più quel folle
ritmo di ramadàn
ma un'ansia
una fretta d'arrivare
quanto più nella sera
d'acque stagnanti e basse
l'onda s'ottenebrava
rotta da luci fiacche – e
Gibilterra! un latrato,
il muso erto d'Europa, della cagna
che accucciata lì sta sulle zampe davanti:
Tardi, troppo tardi alla festa
– scherniva la turpe gola –
troppo tardi! e altro di più confuso
sul male appreso verbo
della bianca Casablanca.

*

Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga
vecchia di dieci o più anni
di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi –
e nessuna notizia d'Algeria.
No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo
convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre
al tramonto – e sbrindellato, scalzo

in groppa a un ciuco, ma col casco
d'Africa ancora in capo
un prigioniero come me
presto fuori di vista di dietro la collina.
Quanto restava dell'impero...
e il piffero
ramingo tra le tende a colmare la noia
e, non appena zitto, quel vuoto di radura
dove il fuoco passò e gli zingari...
Trafitture del mondo che uno porta su sé
e di cui fa racconto a Milano
tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole
mentre – Symphonie nelle case, Symphonie
d'amour per le nebbiose strade – la nuova
gioventù s'industria a rianimare il ballo.

Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova
gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito
sull'anagrafe di almeno dieci anni...

Portami tu notizie d'Algeria –
quasi grido a mia volta – di quanto
passò di noi fuori dal reticolato,
dimmi che non furono soltanto
fantasmi espressi dall'afa,
di noi sempre in ritardo sulla guerra
ma sempre nei dintorni
di una vera nostra guerra... se quanto
proliferò la nostra febbre d'allora
è solo eccidio tortura reclusione
o popolo che santamente uccide.

Questo avevo da dire
questo groppo da sciogliere
nell'ultimo sussulto di gioventù
questo rospo da sputare,
ma a te fortuna e buon viaggio
borbotta borbotta la pentola familiare.

APPUNTI DA UN SOGNO

I due cunicoli, con feritoie, ne farebbero in pratica uno solo se in mezzo non ci fosse uno slargo, una piazzuola circolare.

Nello slargo, al centro dell'unico labirinto che i due cunicoli formerebbero, ci sono io.

Vivo simultaneamente la vita che si svolge nei due cunicoli. A ogni feritoia, di profilo, mica guarda dalla feritoia, c'è un uomo, soldato o graduato. Ognuno veste la divisa cachi, più chiara quasi bianca quelli di là, inglesi o americani, insomma nemici, indiscutibilmente nemici.

Dalla parte di quest'altro cunicolo si apre una botola, no: una porta, una botola messa verticalmente.

Ne esce un maggiore (italiano), con un paio di baffi a cespuglio, è piuttosto tozzo, in una divisa che sarebbe cachi se non fosse propriamente verde oliva. Viene dalla gavetta. Come ho fatto a capirlo? Mah! Questo non ha importanza, ma viene dalla gavetta e io l'ho capito.

Sento che è finita e mettendomi sull'attenti saluto e gli dico che abbiamo perso. Come se gli presentassi il battaglione schierato, si mette sull'attenti anche lui e risponde al saluto. Ha la faccia come la divisa, diventa sempre più oliva, poi grigiastra, infine nera. Mi si carbonizza sotto gli occhi o mi si mummifica? Si mummifica.

Nei due cunicoli ci sono due gesti quasi ritmici, simultanei alla luce delle feritoie con lo stesso scatto istantaneo. Da una parte presentano le armi, dall'altra le depongono appoggiandole alle rispettive feritoie.

Uno solo fa un gesto diverso ma senza rompere il ritmo, anzi! sottolineandolo – come se tenesse lui il bandolo di tutto. Fa una specie di oplà, di piroetta su se stesso di gioia acrobatica nell'appoggiare l'arma a sua volta.

È un soldato biondo, più giovane degli altri. Italiano, s'intende. Ma si direbbe piuttosto inglese. Per la sua biondezza? Per la piroetta di gioia? Solo adesso capisco veramente che è finita, che la guerra è perduta.

Quanti dispiaceri la gioventù (degli altri) ci darà d'ora in poi.

L’OTTO SETTEMBRE
’43/’63

Sale macaroni piove sulla memoria
lo scalpore della solfa ingiuriosa

ma scorporata, volata via dal suo senso

quale forse poté
per tutto un pomeriggio spiovere
vivere come ritmo come ciarla d’amore
dentro una stanza d’Orano sul viluppo
di una coppia in affanno, di una copula
negro-francese
franco-americana
occupata di tutt’altro
– noialtri in cenci là fuori sulle banchine e

sale macaroni la pioggia
sale macaroni le foglie
sale macaroni le navi dentro il porto
sale macaroni de mon amour
la guerra girata altrove.

Gli strumenti umani

UNO SGUARDO DI RIMANDO

VIA SCARLATTI

Con non altri che te
è il colloquio.

Non lunga tra due golfi di clamore
va, tutta case, la via;
ma l'apre d'un tratto uno squarcio
ove irrompono sparuti
monelli e forse il sole a primavera.
Adesso dentro lei par sempre sera.
Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.
Ma i volti i volti non so dire:
ombra più ombra di fatica e d'ira.
A quella pena irride
uno scatto di tacchi adolescenti,
l'improvviso sgolarsi d'un duetto
d'opera a un accorso capannello.

E qui t'aspetto.

COMUNICAZIONE INTERROTTA

Il telefono
tace da giorni e giorni.
Ma l'altro nel quartiere più lontano
ha chiamato a perdifiato, a vuoto
per intere settimane.
Lascialo dunque per sempre tacere
ridicola conchiglia appesa al muro
e altrove scafi sussultino fuggiaschi,
sovrani rompano esuli il flutto amaro:
che via si tolgano almeno loro.

'45-'46

IL TEMPO PROVVISORIO

Qui il tarlo nei legni,
una sete che oscena si rinnova
e dove fu amore la lebbra
delle mura smozzicate delle case dissestate:
un dirotto orizzonte di città.
Perché non vengono i saldatori
perché ritardano gli aggiustatori?
Ma non è disservizio cittadino,
è morto tempo da spalare al più presto.
E tu, quanti anni per capirlo:
troppi per esserne certo.

LA REPUBBLICA

Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta
e improvvisa brulica al vento.
Lampi di caldo, presagi,
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma.
Ma nessuno
ne sa niente.

giugno '46

VIAGGIO ALL'ALBA

Quanti anni che mesi che stagioni
nel giro di una notte:
una notte di passi e di rintocchi.
Ma come tarda la luce a ferirmi.
Voldomino, volto di Dio.
Un volto brullo ho scelto per specchiarmi
nel risveglio del mondo.
Ma dimmi una sola parola
e serena sarà l'anima mia.

UN RITORNO

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore.

NELLA NEVE

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
E fosse pure uno zampettìo di galline –
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco.
Ma già pioveva sulla neve,
duro si rifaceva il caro enigma.
Per una traccia certa e confortevole
sbandavo, tradivo ancora una volta.

Mendrisio, '48

PAURA

Da Chiasso a Capolago dopo il rombo del treno
con la pioggia vicina e i paesi lontani
a tu per tu con quel verso d'uccello.
E l'aria invade anche ora
artiglia l'anima sfonda la vita
e insiste.

VIAGGIO DI ANDATA E RITORNO

Andrò a ritroso della nostra corsa
di poco fa
che tanto bella mai ti sorprese la luna.
Mi resta una città prossima al sonno
di prima primavera.
O fuoco che ora tu sei
dileguante, o ceneri confuse
di campagna che annotta e si sfa,
o strido che sgretola l'aria
e insieme divide il mio cuore.

L’EQUIVOCO

Di là da un garrulo schermo di bambini
pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Ma che mai voleva col suo sguardo
la bionda e luttuosa passeggera?
C’era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
amore – cantava – e risorta bellezza...
Così, divagando, la voce asseriva
e si smarriva su quelle
amare e dolci allèe di primavera.
Fu il lento barlume che a volte
vedemmo lambire il confine dei visi
e, nato appena, in povertà sfiorire.

ANCORA SULLA STRADA DI ZENNA

Perché quelle piante turbate m'intenerisconо?
Forse perché ridicono che il verde si rinnova
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera, è un'estate,
l'estate dei miei anni.
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse, finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore...
ma l'opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto nei secoli,
le scarse vite che all'occhio di chi torna
e trova che nulla nulla è veramente mutato
si ripetono identiche,
quelle agitate braccia che presto ricadranno
quelle inutilmente fresche mani
che si tendono a me e il privilegio
del moto mi rinfacciano...
Dunque pietà per le turbate piante
evocate per poco nella spirale del vento
che presto da me arretreranno via via
salutando salutando.
Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena

fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.

FINESTRA

Di colpo – osservi – è venuta,
è venuta di colpo la primavera
che si aspettava da anni.

Ti guardo offerta a quel verde
al vivo alito al vento,
ad altro che ignoro e pavento
– e sto nascosto –
e toccasse il mio cuore ne morrei.
Ma lo so troppo bene se sul grido
dei viali mi sporgo,
troppo dal verde dissimile io
che sui terrazzi un vivo alito muove,
dall'incredibile grillo che quest'anno
spunta a sera tra i tetti di città
– e chiuso sto in me, fasciato di ribrezzo.

Pure, un giorno è bastato.
In quante per una che venne
si sono mosse le nuvole
che strette corrono strette sul verde,
spengono canto e domani
e torvo vogliono il nostro cielo.
Dillo tu allora se ancora lo sai
che sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò –
che in gara ora, l'ascolti?,
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.

GLI SQUALI

Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?
Oh, di una storia che non ebbe un seguito
stracci di luce, smorti volti, sperse
lampàre che un attimo ravviva
e lo sbrecciato cappello di paglia
che questa ultima estate ci abbandona.
Le nostre estati, lo vedi,
memoria che ancora hai desideri:
in te l'arco si tende dalla marina
ma non vola la punta più al mio cuore.
Odi nel mezzo sonno l'eguale
veglia del mare e dietro quella
certe voci di festa.

E presto delusi dalla preda
gli squali che laggiù solcano il golfo
presto tra loro si faranno a brani.

MILLE MIGLIA

Per fare il bacio che oggi era nell'aria
quelli non bastano di tutta una vita.

Voci del dopocorsa, di furore
sul danno e sulla sorte.
Un malumore sfiora la città
per Orlando impigliato a mezza strada
e alla finestra invano
ancor giovane d'anni e bella ancora
Angelica si fa.
Voci di dopo la corsa, voci amare:
si portano su un'onda di rimorso
a brani una futile passione.
Folta di nuvole chiare
viene una bella sera e mi bacia
avvinta a me con fresco di colline.

Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.

Brescia, primavera '55

ANNI DOPO

La splendida la delirante pioggia s'è quietata,
con le rade ci bacia ultime stille.
Ritornati all'aperto
amore m'è accanto e amicizia.
E quello, che fino a poco fa quasi implorava,
dall'abbuiato portico brusìo
romba alle spalle ora, rompe dal mio passato:
volti non mutati saranno, risaputi,
di vecchia aria in essi oggi rappresa.
Anche i nostri, fra quelli, di una volta?
Dunque ti prego non voltarti amore
e tu resta e difendici amicizia.

LE CENERI

Che aspetto io qui girandomi per casa,
che s'alzi un qualche vento
di novità a muovermi la penna
e m'apra a una speranza?

Nasce invece una pena senza pianto
né oggetto, che una luce
per sé di verità da sé presume
– e appena è un bianco giorno e mite di fine inverno.

Che spero io più smarrito tra le cose.
Troppe ceneri sparge attorno a sé la noia,
la gioia quando c'è basta a sé sola.

LE SEI DEL MATTINO

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,
i corsi l'uno dopo l'altro desti
di Milano dentro tutto quel vento.

GIARDINI

Ombra verde ombra, verde-umida e viva.
Per dove negli anni delira
di vividi anni mai avuti un tulipano o una rosa.

UNA VISITA IN FABBRICA
(1952–1958)

I

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
lontanissima una sirena di fabbrica.
Non dunque tutte spente erano le sirene?
Volevano i padroni un tempo tutto muto
sui quartieri di pena:
ne hanno ora vanto dalla pubblica quiete.
Col silenzio che in breve va chiudendo questa calma mattina
prorompe in te tumultuando
quel fuoco di un dovere sul gioco interrotto,
la sirena che udivi da ragazzo
tra due ore di scuola. Riecheggia nell'ora di oggi
quel rigoglio ruggente dei pionieri:
sul secolo giovane,
ingordo di futuro dentro il suono in ascesa
la guglia del loro ardimento...
ma è voce degli altri, operaia, nella fase calante
stravolta in un rancore che minaccia abbuiandosi,
di sordo malumore che s'inquieta ogni giorno
e ogni giorno è quietato – fino a quando?
O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue
tra vibrante avvenire e tempo dissipato
o spenta musica già torreggiante e triste.
Ma questa di ora, petulante e beffarda
è una sirena artigiana, d'officina con speranze:
stenta paghe e lavoro nei dintorni.
Nell'aria amara e vuota una larva del suono
delle sirene spente, non una voce più
ma in corti fremiti in onde sempre più lente
un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica.

II

La potenza di che inviti si cerchia
che lusinghe: di piste di campi di gioco
di molli prati di stillanti aiuole
e persino fiorirvi, cuore estivo, può superba la rosa.
Sfiora torrette, ora, passerelle
la visita da poco cominciata: s'imbuca in un fragore
come di sottoterra, che pure ha regola e centro
e qualcuno t'illustra. Che cos'è
un ciclo di lavorazione? Un cottimo
cos'è? Quel fragore. E le macchine, le trafile e calandre,
questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente,
rumore che si somma a rumore e presto spavento per me
straniero al grande moto e da questo agganciato.
Eccoli al loro posto quelli che sciamavano là fuori
qualche momento fa: che sai di loro
che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro...
Chiusi in un ordine, compassati e svelti,
relegati a un filo di benessere
senza perdere un colpo – e su tutto implacabile
e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala.

III

Dove più dice i suoi anni la fabbrica,
di vite trascorse qui la brezza
è loquace per te?
Quello che precipitò
nel pozzo d'infortunio e di oblio:
quella che tra scali e depositi in sé accolse
e in sé crebbe il germe d'amore
e tra scali e depositi lo sperse:
l'altro che prematuro dileguò
nel fuoco dell'oppressore.
Lavorarono qui, qui penarono.
(E oggi il tuo pianto sulla fossa comune).

IV

«Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno
sanno quello che vogliono. Non è questo,
non è più questo il punto.»
E raffrontando e
rammemorando:
«... la sacca era chiusa per sempre
e nessun moto di staffette, solo un coro

di rondini a distesa sulla scelta tra cattura
e morte...»
Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo
e ancora per anni e poi anni ben sapendo che non
più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.
C'è vita, sembra, e animazione dentro
quest'altra sacca, uomini in grembiuli neri
che si passano plichi
uniformati al passo delle telefériche
di trasporto giù in fabbrica.
Salta su
il più buono e inerme, cita:
E di me splendea la miglior parte
tra spasso e proteste degli altri – ma va là – scatenati.

V

La parte migliore? Non esiste. O è un senso
di sé sempre in regresso sul lavoro
o spento in esso, lieto dell'altrui pane
che solo a mente sveglia sa d'amaro.
Ecco. E si fa strada sul filo
cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
alla città selvosa:
– Chiamo da fuori porta.
Dimmi subito che mi pensi e ami.
Ti richiamo sul tardi –.
Ma beffarda e febbrile tuttavia
ad altro esorta la sirena artigiana.
Insiste che conta più della speranza l'ira
e più dell'ira la chiarezza,
fila per noi proverbi di pazienza
dell'occhiuta pazienza di addentrarsi
a fondo, sempre più a fondo
sin quando il nodo spezzerà di squallore e rigurgito
un grido troppo tempo in noi represso
dal fondo di questi asettici inferni.

APPUNTAMENTO A ORA INSOLITA

LA SONNAMBULA

«Niente come l'inverno
di mezza montagna
dice che l'inverno finirà
niente come il gallo alpestre
nella voragine del canto
distanzia la città, propaga
di qui a laggiù un visibilio di valli.
Nel sonno dei corpi ti sento
avvicinarti al mio sonno:
nel tunnel smanioso prendi me,
ragazza viziata che tu salvi
sul punto di farsi viziosa,
da ogni mio gesto per te, anche il più basso,
cogli su me queste rose di rupe.
Ci aspetta una città con la sua primavera.
Non sai che città,
che primavera ti preparo...»

IL GRANDE AMICO

Un grande amico che sorga alto su me
e tutto porti me nella sua luce,
che largo rida ove io sorrida appena
e forte ami ove io accenni a invaghirmi...

Ma volano gli anni, e solo calmo è l'occhio che antivede
perdente al suo riapparire
lo scafo che passava primo al ponte.
Conosce i messaggeri della sorte,
può chiamarli per nome. È il soldato presago.
Non pareva il mattino nato ad altro?
E l'ala dei tigli
e l'erta che improvvisa in verde ombrìa si smarriva
non portavano ad altro?
Ma in terra di colpo nemica al punto atteso
si arroventa la quota.
Come lo scolaro attardato
– né più dalla minaccia della porta
sbarrata fiori e ali lo divagano –
io lo seguo, sono nella sua ombra.

Un disincantato soldato.
Uno spaurito scolaro.

SCOPERTA DELL'ODIO

Qui stava il torto, qui l'inveterato errore:
credere che d'altro non vi fosse acquisto che d'amore.
Oh le frotte di maschere giulive
oh le comitive musicanti nei quartieri gentili...
Alla notte altre musiche rimanda
la terrazza più alta e di nuovo fiorita
si dilunga la strada fuori porta?
Ma venga, a ora tarda, venga un'ora
di vero fuoco un'ora tra me e voi,
ma scoppi infine la sacrosanta rissa,
maschere, e i vostri fini giochi
di deturpato amore: nell'esatto
modo mio di non dovuto
amore e dissipato, gente, vi brucerò.

UN INCUBO

Certo si piacciono, certo
l'uno dell'altra ha gioia, a giudicare
dal cigolio del letto che si fa
ritmo d'un brutto sogno oppure
sussulto in dormiveglia, quasi vero.
Ma non è che si burlino di te,
hanno ben altro in corpo. Questo è certo.
Dunque dov'è l'offesa? Ma non è
offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla
più turba dell'altrui piacersi
ilare e atroce
infinitamente dolce se non trova
limite in altri – e tanto meno in te
che ne muori.

QUEI BAMBINI CHE GIOCANO

un giorno perdoneranno
se presto ci togliamo di mezzo.
Perdoneranno. Un giorno.
Ma la distorsione del tempo
il corso della vita deviato su false piste
l'emorragia dei giorni
dal varco del corrotto intendimento:
questo no, non lo perdoneranno.
Non si perdona a una donna un amore bugiardo,
l'ameno paesaggio d'acque e foglie
che si squarcia svelando
radici putrefatte, melma nera.
«D'amore non esistono peccati,
s'infuriava un poeta ai tardi anni,
esistono soltanto peccati contro l'amore.»
E questi no, non li perdoneranno.

SABA

Berretto pipa bastone, gli spenti
oggetti di un ricordo.
Ma io li vidi animati indosso a uno
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno
ho conosciuto che di sé parlando
e ad altri vita chiedendo nel parlare
altrettanta e tanta più ne desse
a chi stava ad ascoltarlo.
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,
lo vidi errare da una piazza all'altra
dall'uno all'altro caffè di Milano
inseguito dalla radio.
«Porca – vociferando – porca.» Lo guardava
stupefatta la gente.
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna
che ignara o no a morte ci ha ferito.

DI PASSAGGIO

Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
Una luce mai vista.
Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
Sangue a chiazze sui prati,
non ancora oleandri dalla parte del mare.
Caldo, ma poca voglia di bagnarsi.
Ventilata domenica tirrena.
Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella vivida e ferma
nullità di un ricordo?

SITUAZIONE

La forza del luogo comune,
dolorosa.
Lo zampillo della pompa nell'erba
sospiro inavvertito.
Il giardino all'imbrunire.
Seggiole in tondo, sdrai.
Sguardi noti s'incrociano: uno solo evasivo.
Generalmente calmi.

Sul rovescio del luogo comune
le campane del vespero. Inascoltate.
Da secoli e secoli a quest'ora
una spoglia ancora calda
di sangue e senso.
E attorno le rondini a migliaia.

Sono io tutto questo, il luogo
comune e il suo rovescio
sotto la volta che più e più s'imbruna.
Ma non può nulla contro un solo sguardo
di altri, sicuro di sé che si accende
dello sguardo mio stesso
contro gli occhi colpevoli
contro i passi furtivi che ti portano via.

GLI AMICI

Nell'anno '51 li ricordi
la Giuliana e il Giancarlo
ballerini e acrobati com'erano
con vocazione di poveri
di cui sarà il mondo domani,
salute gioventù fierezza scatto.
E oggi? In una torpida
mattina del '60? O di essi e dei figli
bellissimi e terribili di cui
con intatta vocazione di poveri
ancora può essere il mondo
domani
per la decima estate non si orna
di nuovo la bocca del Magra?
Che tempi – mormori – sempre più confusi
che trambusto di scafi e di motori
che assortita fauna sul mare.
Non lasciatemi qui solo
– stai
per gridare – ritornate...
Ma ecco da dietro uno scoglio
sempre forte sui remi
spuntare in soccorso il Giancarlo.

E ti sembra un miracolo.

APPUNTAMENTO A ORA INSOLITA

La città – mi dico – dove l'ombra
quasi più deliziosa è della luce
come sfavilla tutta nuova al mattino...
«... asciuga il temporale di stanotte» – ride
la mia gioia tornata accanto a me
dopo un breve distacco.
«Asciuga al sole le sue contraddizioni»
– torvo, già sul punto di cedere, ribatto.
Ma la forma l'immagine il sembiante
– d'angelo avrei detto in altri tempi –
risorto accanto a me nella vetrina:
«Caro – mi dileggia apertamente – caro,
con quella faccia di vacanza. E pensi
alla città socialista?».
Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non
arriverò a vederla» le rispondo.
(Non saremo
più insieme, dovrei dire). «Ma è giusto,
fai bene a non badarmi se dico queste cose,
se le dico per odio di qualcuno
o rabbia per qualcosa. Ma credi all'altra
cosa che si fa strada in me di tanto in tanto
che in sé le altre include e le fa splendide,
rara come questa mattina di settembre...
giusto di te tra me e me parlavo:
della gioia».
Mi prende sottobraccio.
«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,
la si porta come una ferita
per le strade abbaglianti. È
quest'ora di settembre in me repressa
per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,

un’arma che si reca con abuso, fuori
dal breve sogno di una vacanza.
Potrei
con questa uccidere, con la sola gioia...»

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«È a questo che penso se qualcuno
mi parla di rivoluzione»
dico alla vetrina ritornata deserta.

IL CENTRO ABITATO

NEL SONNO

I

Tardi, anche tu li hai uditi
quei passi che salivano alla morte
indrappellati
dall'ordine sparso di un settembre
dai suoi già freddi ori, per rientrare nell'ordine
chiuso, coatto, di tante domeniche premilitari
reinventandolo di fierezza e scherno
con tutta la forza del piede, con pudore
di cresimandi della storia,
su spalti, per poligoni di tiro,
comparse alla ribalta che poi vanno nel buio
– e ancora tanta forza da bucare la raffica
spezzare muraglie sorvolare anni,
quei loro passi giunti fino a te.

II

Per tutta la città, nelle strade
per poco ancora vuote un assiduo raschiare,
manifesti a brandelli, vanno a brani
le promesse di ieri e lungo i marciapiedi
è già il tritume delle cicale scoppiate.
Sceso all'incrocio un manovratore
lavora allo scambio con la sua spranga,
riavvia giorni e rumore.
– Ecco i soli sconfitti, i veri vinti... –
anonima ammonisce una voce.

III

Di schianto il braccio s'è abbattuto
e passa ad altri, più forti,
la mano del vincitore.

Dirò che era giusto
e tenterò una compostezza
appena contraddetta dagli occhi folli.
Che presto saranno spenti.
Presto sullo sparato del decoro
il bruco del disonore...

IV

Abboccherà il demente all'esca
dei ragazzi del bar?
Certo che abboccherà
e per un niente
nella sua nebbia si ritroverà
dalla parte del torto.
Lo picchieranno, dopo, più di gusto.
C'era altro da fare delle domeniche?
I giornali attorno ai chioschi
garruli al vento primaverile:
viene un tale, canaglia in panni lindi,
su titoli e immagini avventa un suo cagnaccio.
– La sporca politica
e noi sempre pronti a rifondere il danno,
Pantalone che paga –
e getta soldi all'accorso edicolante.
Approvazioni, intorno, risa.

V

L'Italia, una sterminata domenica.
Le motorette portano l'estate
il malumore della festa finita.
Sfrecciò vano, ora è poco, l'ultimo pallone
e si perse: ma già
sfavilla la ruota vittoriosa.
E dopo, che fare delle domeniche?
Aizzare il cane, provocare il matto...
Non lo amo il mio tempo, non lo amo.
L'Italia dormirà con me.
In un giardino d'Emilia o Lombardia
sempre c'è uno come me
in sospetti e pensieri di colpa
tra il canto di un usignolo
e una spalliera di rose...

oppure
tra cave e marcite una coppia.
Area da costruzioni – con le case
qui giungeremo tra non molto.
E intanto finché dura
abbandoniamoci a questi finti prati.
Dove sei perduto amore
canta l'uomo alla ragazza
saltata oltre il terrapieno.
«Hai sempre il sole dalla tua» galante
continua a motteggiarla, ritrovandola
di là, capelli al vento gola giovane
anche più bionda a quel ritorno di sole.
Ma poi, divisi dalla folla
separati passando tra la folla che non sa,
cosa vive di un giorno? di noi o di noi due?
Il distacco, l'andarsene
sul filo di una musica che è già d'altro tempo
guardando in ogni volto
e non sei tu.
Qui dunque si chiude la giovinezza,
su uno scambio di persona?
Ma sì, quella sfilata di tetti
quei balconi e terrazze
rapido ponte tra noi ogni mattina
e a sera lenta fuga...
già domani potresti abbandonarti
a un'altra onda di traffico, tentare
un diverso versante,
mutare gente e rione
e me su uno
di questi crolli del cuore, di queste repentine
radure di città lasciare
con l'amaro di una perdita
con quei passi di loro tardi uditi.
Solitudine, solo orgoglio...
Geme
da loro in noi nascosta una ferita
e le dà voce il vento dalla pianura,
l'impietra nelle lapidi.

I VERSI

Se ne scrivono ancora.
Si pensa a essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
l'ultima sera dell'anno.
Se ne scrivono solo in negativo
dentro un nero di anni
come pagando un fastidioso debito
che era vecchio di anni.
No, non è più felice l'esercizio.
Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi.

CORSO LODI

E – disse G. sciogliendosi in uno sbadiglio –
e piantale queste cose se ti riesce
nelle fredde gallerie di quadri falsi e di croste,
le zazzere e le zimarre.
Piantala se ti riesce una volta per tutte
la tetra folla che annusa trifola ornamentale,
la turba dei baschi marxesistenzialisti
esistenzialmarxisti.
E una volta di più illudendomi
che fosse sul serio per l'ultima volta
sul ponte che scavalca la nebbia della città
dove l'anno si strugge in brace e in cenere
io lo seguii.

IL MALE D'AFRICA

a Giansiro che va in Algeria (1958)

Una motocicletta solitaria.
Nei tunnel, lungo i tristi
cavalcavia di Milano
un'anima attardata. Mah!
È passata, e ora fa la sua strada
e un'eco a noi appena ne ritorna,
col borbottìo della pentola familiare
nei tempi che si vanno quietando.
Diversa da Orano cantava
la corsa del treno sul finire della guerra
e che bel sole sul viaggio e a sciami
bimbetti, moretti sempre più neri
di stazione in stazione
già con tutta alle spalle l'Algeria.
Pensa – dicevo – la guerra è sul finire
e ponente ponente mezzogiorno
guarda che giro per rimandarci a casa.
E dei bimbi moretti sempre più neri
di stazione in stazione
give me bonbon good American please
la litania implorante. Rimbombava
la eco tra viadotti e ponti lungo
un febbraio di fiori intempestivi
ritornava a un sussulto di marmitte
che al sole fumavano allegre
e a quel febbrile poi sempre più fioco
ritmo di ramadàn
che giorni e giorni ci durò negli orecchi
ci fermammo e fu,
calcinata nel verbo
sperare nel verbo desiderare,
Casablanca.

E poi?
Ho visto uomini stravolti
nelle membra – o bidonville! –
barracani gonfiarsi all'uragano
altri petali accendersi – «sono astri
perenni», «no, sono fiori caduchi», discorsi
di cattività –
farsi di estiva cenere,
e quando più non si aspettava quasi
fummo sul flutto sonoro
diretti a una vacanza
di volti di là dal mare, da una
nereggiante distanza, in famiglia
coi gabbiani che fidenti
si abbandonavano all'onda.
Ma caduta ogni brezza, navigando
oltre Marocco all'isola dei Sardi
una febbre fu in me:
non più quel folle
ritmo di ramadàn
ma un'ansia
una fretta d'arrivare
quanto più nella sera
d'acque stagnanti e basse
l'onda s'ottenebrava
rotta da luci fiacche – e
Gibilterra! un latrato,
il muso erto d'Europa, della cagna
che accucciata lì sta sulle zampe davanti:
Tardi, troppo tardi alla festa
– scherniva la turpe gola –
troppo tardi! e altro di più confuso
sul male appreso verbo
della bianca Casablanca.

*

Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga
vecchia di dieci o più anni
di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi –
e nessuna notizia d'Algeria.
No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo
convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre
al tramonto – e sbrindellato, scalzo

in groppa a un ciuco, ma col casco
d'Africa ancora in capo
un prigioniero come me
presto fuori di vista di dietro la collina.
Quanto restava dell'impero...
e il piffero
ramingo tra le tende a colmare la noia
e, non appena zitto, quel vuoto di radura
dove il fuoco passò e gli zingari...
Trafitture del mondo che uno porta su sé
e di cui fa racconto a Milano
tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole
mentre – Symphonie nelle case, Symphonie
d'amour per le nebbiose strade – la nuova
gioventù s'industria a rianimare il ballo.

Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova
gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito
sull'anagrafe di almeno dieci anni...

Portami tu notizie d'Algeria –
quasi grido a mia volta – di quanto
passò di noi fuori dal reticolato,
dimmi che non furono soltanto
fantasmi espressi dall'afa,
di noi sempre in ritardo sulla guerra
ma sempre nei dintorni
di una vera nostra guerra... se quanto
proliferò la nostra febbre d'allora
è solo eccidio tortura reclusione
o popolo che santamente uccide.

Questo avevo da dire
questo groppo da sciogliere
nell'ultimo sussulto di gioventù
questo rospo da sputare,
ma a te fortuna e buon viaggio
borbotta borbotta la pentola familiare.

L’ALIBI E IL BENEFICIO

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia
nessuno che salga o scenda se non
una folata di smog la voce dello strillone
– paradossale – il Tempo di Milano l’alibi
e il beneficio della nebbia cose occulte
camminano al coperto muovono verso di me
divergono da me passato come storia passato
come memoria: il venti il tredici il trentatre
anni come cifre tramviarie
o solo indizio ammiccante della radice perduta
una sera di nebbia agli incroci di ogni possibile sera
infatti è sera qualunque traversata da tram semivuoti
mi vedi avanzare come sai nei quartieri senza ricordo
mai visto un quartiere così ricco in ricordi
come questi sedicenti «senza» nei versi del giovane Erba
tra due fonde barriere dentro un grigio acre tunnel
con che pena il trasporto buca la nebbia stasera
alibi ma beneficio della nebbia globalità del possibile
che si nasconde ma per fiorire
in alberi e fontane questa polvere d’anni di Milano.

LA POESIA È UNA PASSIONE?

L'abbraccio che respinge e non unisce –
il mento fermo piantato sulla spalla
di lei, lo sguardo fisso e torvo:
storia d'altri e, già vecchia, di loro.
Moriva d'apprensione e gelosia
al punto di volersi morto, di volerlo
veramente, lì tra le braccia di lei.
Rabbiosamente non voleva sciogliersi.
Chi cederà per primo? La domenica
d'agosto era, fuori, al suo colmo
e tutta Italia sulle piazze
nei viali e nei bar ferma ai televisori...
Un gesto appena, – si disse – cerca d'essere uomo
e sarai fuori dalla stregata cerchia.
E, la convulsa stretta perdurando
(che lei d'istinto addoppiava),
alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì
sulla manopola: nella stanza
fu di colpo la gara, si frappose tra loro.

Il campione che dicono finito,
che pareva intoccabile dallo scherno del tempo
e per minimi segni da una stagione all'altra
di sé fa dire che più non ce la fa e invece
nella corsa che per lui è alla morte
ancora ce la fa, è quello il suo campione.
Lo si aspettava all'ultimo chilometro:
«se vedremo spuntare
laggiù una certa maglia...» e qualcosa l'annuncia,
un movimento di gente giù alla curva,
uno stormire di voci che si approssima
un clamore un boato, è incredibile è lui
è solo s'è rialzato ha staccato le mani
ce l'ha fatta... e dunque anch'io

posso ancora riprendermi, stravincere.
S'erano intanto gli occhi raddolciti
e di poco allentandosi la stretta
s'inteneriva, acquistava altro senso, ritornava
altrimenti violenta.
Per una voce irrotta nella stanza...

L'istinto che non la tradisce
scocca esatto sempre al momento giusto
tra i suoi pensieri semplici.
Sa capire il suo uomo: lo sa bene che più
suppone lui di stravincere a sé meglio l'avvince
e fin che vorrà se lo tiene.
«Caro – gli dice all'orecchio – amore mio...»
E la domenica chiara è ancora in cielo,
folto di verde il viale e di uccelli
non ancora spettrali case e grattacieli,
solo un po' più nitidi a quest'ora
di avanzato meriggio dell'ultima domenica
di questa nostra estate. E se a lui pare
che un brivido percettibile appena
s'inoltri nel soffio ancora tiepido che approda
alla terrazza: anche agosto
– lei dice d'un tratto ricordandosi –
anche agosto andato è per sempre...

Sì li ho amati anch'io questi versi...
anche troppo per i miei gusti. Ma era
il solo libro uscito dal bagaglio
d'uno di noi. Vollero che li leggessi.
Per tre per quattro
pomeriggi di seguito scendendo
dal verde bottiglia della Drina a Larissa accecante
la tradotta balcanica. Quei versi
li sentivo lontani
molto lontani da noi: ma era quanto restava,
un modo di parlare tra noi –
sorridenti o presaghi fiduciosi o allarmati
credendo nella guerra o non credendoci –
in quell'estate di ferro.
Forse nessuno l'ha colto così bene
questo momento dell'anno. Ma
– e si guardava attorno tra i tetti che abbuiavano
e le prime serpeggianti luci cittadine –

sono andati anche loro di là dai fiumi sereni,
è altra roba altro agosto,
non tocca quegli alberi o quei tetti,
vive e muore e sé piange
ma altrove, ma molto molto lontano da qui.
……

APPARIZIONI O INCONTRI

UN SOGNO

Ero a passare il ponte
su un fiume che poteva essere il Magra
dove vado d'estate o anche il Tresa,
quello delle mie parti tra Germignaga e Luino.
Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.
«Le carte» ingiunse. «Quali carte» risposi.
«Fuori le carte» ribadì lui ferreo
vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:
«Ho speranze, un paese che mi aspetta,
certi ricordi, amici ancora vivi,
qualche morto sepolto con onore».
«Sono favole – disse – non si passa
senza un programma.» E soppesò ghignando
i pochi fogli che erano i miei beni.
Volli tentare ancora. «Pagherò
al mio ritorno se mi lasci
passare, se mi lasci lavorare.» Non ci fu
modo d'intendersi: «Hai tu fatto –
ringhiava – la tua scelta ideologica?».
Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte
in piena solitudine. La rissa
dura ancora, a mio disdoro.
Non lo so
chi finirà nel fiume.

LE FORNASETTE

Tra l'asfalto giunto sin quassù
al valico e le acque boschive
colgo il gesto leggiadro che preserva
il lembo della gonna
fuori dal polverone d'allora,
molto al di qua della prima automobile
ma nel presagio del suo rombo.

ANCORA SULLA STRADA DI CREVA

Poteva essere lei la nonna morta
non so da quanti anni.
Uscita a tardo vespro
dalla sua cattolica penombra,
al tempo che detto è dell'estate
di San Martino o dei Morti.
Una vecchia vermiglia del suo riso.
Cantavano gli uccelli dalle rogge
e quante ancora verdi intatte foglie
recava in grembo l'autunno.
Ilare ci fu innanzi
come la richiedemmo della via
nella seta del suo parasole,
nei lustrini dell'abito. E nulla fu
a fronte del riso vermiglio
la cattolica penombra, nulla fu
la gramaglia dell'abito. Né so
che mai vedesse di noi
del giorno e di altro accaldati.
Forse in luogo di noi vide una nube
e lei a quella parlava:
«Ti conosco, – diceva – mascherina,
così brava a nasconderti tra incantevoli fumi.
Già una volta ti ho colta
sulla guancia ancora intatta d'una
che per amore, in cerca
di una quieta corrente, s'era tolta alla vita:
con che fermezza, che forza quelle mani
tendevano al sonno gli arbusti
strappati all'ultima riva.
Oggi lo so, non piansi quella fine,
ma quella forza che ti sconfessava
abbandonandosi a te... Maschera detta amore,

bella roba che sei.
Per un po' d'ombra che fa
più vive le acque più battute le siepi più frenetico giugno
quanti anni di vuoto appena dopo, anni
di navata e corsia
di campane smemoranti di
fuligginose sere: c'era sino a poco fa
un così bel sole – e per pigrizia o noia
o distrazione non siamo usciti a goderlo.
Vedi come hai sporcato la mia vita
di tremore e umiltà».

Così delirando di una perduta forza
di una remota gioia, così oltre noi dileguando
scovava, svergognandola, la morte
ancora occulta tra noi. E da quel giorno
e quell'ora
d'amore più non ti parlai amore mio.

INTERVISTA A UN SUICIDA

L'anima, quello che diciamo l'anima e non è
che una fitta di rimorso,
lenta deplorazione sull'ombra dell'addio
mi rimbrottò dall'argine.

Ero, come sempre, in ritardo
e il funerale a mezza strada, la sua furia
nera ben dentro il cuore del paese.
Il posto: quello, non cambiato – con memoria
di grilli e rane, di acquitrino e selva
di campane sfatte –
ora in polvere, in secco fango, ricettacolo
di spettri di treni in manovra
il pubblico macello discosto dal paese
di quel tanto...

In che rapporto con l'eterno?
Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta.
Immobile, uniforme
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
crepitante lieve, come di vetro liquido
indolore con dolore.
Gettai nel riverbero il mio perché l'hai fatto?
Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma,
non la storia di un uomo:
simulacri,
e nemmeno, figure della vita.

La porta
carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,
la carretta degli arsi da lanciafiamme...
rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui
tra cassette di gerani, polvere o fango
dove tutto sbiadiva, anche

– potrei giurarlo, sorrideva nel fuoco –
anche... e parlando ornato:
«mia donna venne a me di Val di Pado»
sicché (non quaglia con me – ripetendomi –
non quagliano acque lacustri e commoventi pioppi
non papaveri e fiori di brughiera)
ebbi un cane, anche troppo mi ci ero affezionato,
tanto da distinguere tra i colpi del qui vicino mattatoio
il colpo che me lo aveva finito.
In quanto all'ammanco di cui facevano discorsi
sul sasso o altrove puoi scriverlo, come vuoi:

NON NELLE CASSE DEL COMUNE
L'AMMANCO
ERA NEL SUO CUORE

Decresceva alla vista, spariva per l'eterno.
Era l'eterno stesso
puerile, dei terrori
rosso su rosso, famelico sbadiglio
della noia
col suono della pioggia sui sagrati...
Ma venti trent'anni
fa lo stesso, il tempo di turbarsi
tornare in pace gli steli
se corre un motore la campagna,
si passano la voce dell'evento

ma non se ne curano, la sanno lunga
le acque falsamente ora limpide tra questi
oggi diritti regolari argini,
lo spazio
si copre di case popolari, di un altro
segregato squallore dentro le forme del vuoto.
... Pensare
cosa può essere – voi che fate
lamenti dal cuore delle città
sulle città senza cuore –
cosa può essere un uomo in un paese,
sotto il pennino dello scriba una pagina frusciante
e dopo
dentro una polvere di archivi
nulla nessuno in nessun luogo mai.

IL PIATTO PIANGE

Così ridotti a pochi li colse la nuova primavera –
alcuni andati non lontano spostati
non di molto, di qualche dosso o crinale fuor di vista
o di voce, distanti un suono di campane
a seconda del vento sui pianori,
altri persi per sempre murati in un lavoro
dentro scroscianti città.
E quelli qui restati?
Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala
e per giorni per notti tappati dentro sprangati
gli usci turata ogni fessura: vedo passo rilancio
come quando fuori piove al riparo dall'esistere o piuttosto,
fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,
dalla ripetizione dell'esistere...
e no
no il fendente di platino della schiarita sulle acque
no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati.
Sul torrente del seme chissà non s'avviasse la bella compagnia
ad altri imbarchi altri guadi
verso selve scurissime vampe di ribes uve nere
ai confini dell'informe?

Io dunque come loro loro dunque come me
come loro come me fuggendo, con parole con musiche
agli orecchi, un frastornante chicchirichì – da che distanza –
un disordine cocente, di deliquio? La solitudine?
E allora dentro il fuoco risorgivo di sé
essere per qualche istante, io noi, solitudine?
Per qualche metro sotto il filo del suolo?
O miei prodi...
cadono le picche ai fanti i fiori alle regine –
e la notte muso precario è ai pertugi
stilla un buio tumefatto
di palude

rifiuti d’ogni specie. Ma dove c’è rifiuti,
dice uno allarmandosi, c’è vita – e
un colpo di vento tra pareti e porte
con la disperazione che negando assevera
(non è una bisca questa non un bordello questa casa onorata)
spazzerà le carte una voce di vento
e ci buttano fuori.

SOPRA UN'IMMAGINE SEPOLCRALE

Il sorriso balordo che mi fermò tra le lapidi
e le croci, nella piccola selva
dei morti innocenti, delle vite
appena accese e spente nel candore
era la stessa mia stupefazione
che avesse in tanti anni fatto così poca strada.

O dormiente, che cosa è sonno?
Il sonno...

E qui egli sta tra i pargoli innocenti
stupefatto nel marmo
come se un Tu dovesse veramente
ritornare
a liberare i vivi e i morti.
E quante lagrime e seme vanamente sparso.

AL DISTRIBUTORE

Nel mese a me più avverso, di novembre
tra incredibile luna e vapori
di svenevole azzurro
venne a me un azzurro più fermo.
Sùbito fuori da Mendrisio, al bivio
per Varese. «Non ci siamo mai visti, ma
ci conosciamo, – disse – sono Isella.»

O azzurra fermezza di occhi di re
di Francia rimasti con gioia in Lombardia...

A UN COMPAGNO D'INFANZIA

I

Non resta più molto da dire
e sempre lo stesso paesaggio si ripete.
Non rimane che aggirarlo
noi due nel vento urlandoci confidenze futili
e crederle riepiloghi, drammatiche
verità sulla vita.
«Ma tu hai la bellezza...»
«Chiacchiere
nel vento tenebroso, religione
della morte: gli anni che passano
tali e quali, la collina che riavvampa in autunno,
i campanili
assolati imperterriti,
pietrificate ossa di morti, le nostre
radici troppo simili, da troppo
per non dolersi insieme, che quel vento
fa gemere...»

Un'autostrada presto porterà un altro vento
tra questi nomi estatici: Creva
Germignaga Voldomino la
Trebedora – rivivranno
con altro suono e senso
in una luce d'orgoglio...
Non che sia questo la bellezza,
ma
la frustata in dirittura, il gesto
perentorio
sul cruccio che scempiamente si rigira in noi,
il saperla sempre a un passo da noi,
la bellezza, in un'aria frizzante:
questo,

che oscuramente cercano i libertini
e che ho imparato lavorando.

II

Addio addio ripetono le piante.
Addio anche a me tocca ora di dirti
con la stessa tenerezza
e intensità, con la stessa
umiltà delle piante
che a stormire però continueranno
fuori dallo sguardo immediato.
Non c'è nessuno, sembra, al ponte
che ripasserò tra poco: non figuro mascherato
d'inesistenza non querulo viandante.
Dunque via libera, e basta con le visioni!
Nella domenica confusa
di un fiume alla sua foce si colluttano
salutarmente in me...

DALL'OLANDA

Amsterdam

A portarmi fu il caso tra le nove
e le dieci d'una domenica mattina
svoltando a un ponte, uno dei tanti, a destra
lungo il semigelo d'un canale. E non
questa è la casa, ma soltanto
– mille volte già vista –
sul cartello dimesso: «Casa di Anna Frank».

Disse più tardi il mio compagno: quella
di Anna Frank non dev'essere, non è
privilegiata memoria. Ce ne furono tanti
che crollarono per sola fame
senza il tempo di scriverlo.
Lei, è vero, lo scrisse.
Ma a ogni svolta a ogni ponte lungo ogni canale
continuavo a cercarla senza trovarla più
ritrovandola sempre.
Per questo è una e insondabile Amsterdam
nei suoi tre quattro variabili elementi
che fonde in tante unità ricorrenti, nei suoi
tre quattro fradici o acerbi colori
che quanto è grande il suo spazio perpetua,
anima che s'irraggia ferma e limpida
su migliaia d'altri volti, germe
dovunque e germoglio di Anna Frank.
Per questo è sui suoi canali vertiginosa Amsterdam.

L'interprete

«Adesso tornano. Floridi, chiassosi
pieni zeppi di valuta.
Sono buoni clienti, non si possono respingere.

Informazioni, quante vogliono.
Non una parola di più. Non si tratta
di rappresaglia o rancore.
Ma d'inflessibile memoria».

Volendam

Qui acqua cent'anni fa
– ripeteva la guida Federico –
oggi polder.
Vita
tra polder e diga, qui c'è posto
per la procreazione solamente
e la difesa dalla morte. Questo
dicono le facce arrossate dal freddo
fuori dalla messa cattolica
a Volendam, la nenia
del vento volubile tra i terrapieni.
L'amore è di dopo, è dei figli
ed è più grande. Impara.

LA PIETÀ INGIUSTA

Mi prendono da parte, mi catechizzano:
il faut
faire attention, vous savez.
Et surtout si l'affaire
doit marcher jusqu'au bout,
ne causez pas de ces choses bien passées.
Il paraît qu'il en fut un, un ss
qu'il a été même dans l'armée
quoique pas allemand...
Ecco in cosa erano
forza e calma sospette
l'abnegazione nel lavoro, la
cura del particolare, la serietà
a ogni costo, fino in fondo...

Intorno c'è aria di niente, mani
sulla tavola, armi (chi le avesse)
al guardaroba: solo adesso
si comincia a capire – e l'affare un pretesto
il pranzo un trucco, una messinscena
benché non esistano dubbi sulle portate
benché non ci siano orripilanti cataste sulla tavola né sotto
– ma in cucina, chi può dirlo?,
ah le dotte manipolazioni di cui furono capaci,
matasse, matassine innocue, oro a scaglie
da coprirne un deserto di sale, nubi d'anime
esalanti-esulanti da camini
con la piena dolcezza degli stormi d'autunno
altre anche meno visibili spazzate da una raffica in un'ora di notte –

è una questione d'occhi fermi sul cammello che passa
e ripassa per la cruna in piena libertà –
e con tocchi di porpora una città
d'inverno, una città di cenere si propaga

dentro una lente di mitezza.
Solo adesso si comincia a capire.

Incredibile – dirò più tardi – le visioni
immotivate che si hanno a volte
(e pazienza per queste
ma esserne coinvolti al di là del giudizio
fino al tenero, fino all'indebita pietà...):
le giubbe sbottonate della disfatta, un elmo
ruzzolante tra i crateri, sugli argini maciullati
facce su facce lungo un canale a ridosso di un muro
un reparto in sfacelo che si sbraca, se ne fotte
della resa con dignità, ma su tutte
quella faccia d'infortunio, di gioventù in malora
con la sua vampa di dispetto di bocciato
di espulso dal futuro
nell'ora già densa della campagna
verso l'estate che verrà...

Tra poco sparecchieranno, porteranno
le cartelle per la firma. Si firmerà.
Si firmerà la pace barattandola con la nostra pietà –
e lui rimesso in sesto, risarcito di vent'anni d'amaro
bene potus et pransus arbitro dell'affare.

Non si vede più niente. Se non – per un incauto
pensiero, per quel momento di pietà – quella mano
quel mozzicone di mano sulla parete.
Ci conta ci pesa ci divide. Firma.
E tutti quanti come niente – come la notte
ci dimentica.

NEL VERO ANNO ZERO

Meno male lui disse, il più festante: che meno male c'erano tutti.
Tutti alle Case dei Sassoni – rifacendo la conta.
Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato.
A mangiare ginocchio di porco? Mai stato.
Ma certo, alle case dei Sassoni.
Alle Case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c'è di strano?
Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case.
Dei Sassoni, dice rassicurante
caso mai svicolasse tra le nebbie
un'ombra di recluso nel suo gabbano.
No non c'ero mai stato in Sachsenhausen.

E gli altri allora – mi legge nel pensiero –
quegli altri carponi fuori da Stalingrado
mummie di già soldati
dentro quel sole di sciagura fermo
sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni
non è la stessa cosa?

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto –
si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore.
A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night.

Sachsenhausen: è il nome di un quartiere di Francoforte sul Meno; ma anche di una località a una ventina di chilometri da Berlino nella quale, già nel '33, fu allestito il primo campo di concentramento nazista.

LA SPERANZA

Non era un sogno, vi dico –
se può
non esserlo un paese dove cenano per tempo,
griglie serrande stuoie
nessuno sulle porte (e cosa era, di colpo
sul primo incontestabile giorno di primavera,
quella mesta buriana di piante e siepi?)
un paese che sfila all'infinito
con sagome e targhe straniere
nell'affanno del ritardo
o di un temuto malinteso.
Ma già, primi indizi, ci venivano incontro
sagome e targhe familiari
e facce, a mezzo, a mezz'aria tra certi parapetti
tenere buffe zitte nel po' di luce che restava
finché furono palesi
un Carlo qualche Piero alcuni Sergi
e altri che non nomino per ragioni di misura
e per una specialmente, decisiva
se vi dico
che c'era tra loro Maurizio
vecchio argento d'Italia
fuoco calmo e vivo.
Vi dico che non era un sogno.
C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita
compresi quelli degli andati via
e altri che già erano in vista
lì, a due passi dal confine
non ancora nei paraggi della morte.

Maurizio: nome di Ferruccio Parri durante la Resistenza.

METROPOLI

Altri poi vengono: altri, di altro tipo.
Con frange magari, con lenti spesse e cupe magari
di forte armatura – testa tutta di testa
tutta tecnica, tutto il resto di plastica
dottorini di Oxford.

Guarda invece il vecchio fighter sul quadrato
guardia sinistra o destra, vecchia volpe
abbagliata di città, come muove al massacro:
la sua eleganza, qualità
prettamente animale tra le poche che l'uomo
può prestare alle cose,
la finta saputa a memoria
la danza in scioltezza che gli dura col fiato
purché resti dinamite da spendere

ma sapere che è a vuoto, che ogni volta la posta
non è già più sotto i colpi la stessa
e allora il gioco non ci riguarda più,
le città etichette di valigie fiammelle di necropoli.

IL MURO

Sono
quasi in sogno a Luino
lungo il muro dei morti.
Qua i nostri volti ardevano nell'ombra
nella luce rosa che sulle nove di sera
piovevano gli alberi a giugno?
Certo chi muore... ma questi che vivono
invece: giocano in notturna, sei
contro sei, quelli di Porto
e delle Verbanesi nuova gioventù.
Io da loro distolto
sento l'animazione delle foglie
e in questa farsi strada la bufera.
Scagliano polvere e fronde scagliano ira
quelli di là dal muro –
e tra essi il più caro.
«Papà – faccio per difendermi
puerilmente – papà...».

Non c'è molto da opporgli, il tuffo
di carità il soprassalto in me quando leggo
di fioriture in pieno inverno sulle alture
che lo cerchiano là nel suo gelo al fondo,
se gli porto notizie delle sue cose
se le sento tarlarsi (la duplice
la subdola fedeltà delle cose:
capaci di resistere oltre una vita d'uomo
e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo)
su qualche mensola
in via Scarlatti 27 a Milano.

Dice che è carità pelosa, di presagio
del mio prossimo ghiaccio, me lo dice come in gloria
rasserenandosi rasserenandomi

mentre riapro gli occhi e lui si ritira ridendo
– e ancora folleggiano quei ragazzi animosi contro bufera e notte –

lo dice con polvere e foglie da tutto il muro
che una sera d'estate è una sera d'estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.

PANTOMIMA TERRESTRE

... auprès de margelles dont on a soustrait
les puits.

RENÉ CHAR

Ma senti – dice – che meraviglia quel cip sulle piante
di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto:
dimmi se non è stupenda la vita.

Chiaro che cerca di prendermi per il mio verso.
Vorrei rispondergli con un'inezia della mente
un'altra delle mie tra le tante
(gente screziata di luna per porticati
e uno attorno tra loro, dall'uno all'altro:
assaggiate questa fresca delizia).

Certo, – rispondo invece – è stupenda. Vuoi testimoni?
Prove per assurdo? Controprove?
Eccoti di giorno in giorno la mia acredine
la mia insofferenza di gente in gente
(ma queste brezze tra le secche e le rapide
tra i diluvi e le requie dell'essere questi balsami...).

Pare bastargli: ma dunque (benedicente, bonario)
ma allora, coraggio!
Per giravolte di scale
va su col suo coraggio.
Parli – gli grido dietro –
come un credente di non importa che fede.
E lui per rami di scale, mezza faccia già disfatta
mezza in ombra, canzonandomi con parole d'autore: ¿le gusta
este jardin que es suyo? Evite...
dal basso gli completo la frase: que sus hijos lo destruyan
rifacendogli il verso.

Ma se è già guasto, con queste stesse mani:
e tu chi sei tu così avanti sulla scala del giudizio

e del valore, dillo ai tuoi discepoli e seguaci
ai tuoi consoci, vengano a questi bicchieri
di delizia a questi apparati di fresco
ma in comunione ma tutti ma in una volta sola.

È rimasta una chiazza una pozza di luce
non convinta di sé un pozzo di lavoro con attorno
un girotondo di prigionieri (dicono) sulla parola:
sanno di un bagliore che verrà
con dentro, a catena, tutti i colori della vita
– e sarà insostenibile.

Sembra allora di capirlo a che si ostinano
dove puntano che cosa vogliono o non vogliono
che cosa negano che scappatoie infilano
i motori nella giostra serale
con quelli che fingono a ogni giro di andare via per sempre
con quelli che fingono a ogni giro di arrivare
dentro un paese nuovo per cominciare ex novo
– e i primi lampi
lo scroscio sulle foglie
l'insensatezza estiva.

I RICONGIUNTI

a Ninetto

Ti si era dato per disperso

(si vede che non ce l'ha fatta che non aveva abbastanza ala
per uscirne – avremmo detto laggiù –
per togliersi dalle ghiaie del Taro
dalle ultime siepi dalle arie
di Calestano: in fondo aveva tralignato
non era più dei nostri)

invece ci siam o tutti proprio tutti
e solo adesso, con te,
la tavolata è perfetta sotto queste pergole.

LA SPIAGGIA

Sono andati via tutti –
blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: – Non torneranno più –.

Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.
Non
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.

Stella variabile

I

QUEI TUOI PENSIERI DI CALAMITÀ

e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
dall'idea di essere qui per morirci
venuto
– e questi che ti sorridono amici
questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
ti sorridono.

IN UNA CASA VUOTA

Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi
di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
Purché si avesse.

Purché si avesse una storia comunque
– e intanto Monaco di prima mattina sui giornali
ah meno male: c'era stato un accordo –
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
sotto la pioggia un settembre.

Oggi si è – e si è comunque male,
parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti.

TORONTO SABATO SERA

a Niccolò

e fosse pure la tromba da poco
– ma con che fiato con che biondo sudore –
ascoltata a Toronto quel sabato sera

ancora una volta nel segno di Tipperary
mescolava abnegazione e innocenza

e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande

con dedizione mercenaria
o non mercenaria
in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà
non parendo da meno del grande Satchmo
disposto a suonare per gli spazi vuoti
niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato
[sulla luna

purché resti un'abnegazione capace d'innocenza di là
[dalla mercede

e cosa significa ancora Tipperary
se non tutti i possibili aldilà di dedizione
al niente che di botto può
infiammare una qualunque sera
a Varese a Toronto a...

POSTO DI LAVORO

Quei gradini dove fa gomito la scala, tutta
quella gente passata (e ripassata ogni giorno:
per lavoro) svoltando dalla scala dalla vita.
Logoro
di quei reiteranti il tappeto in quel punto
a un freddo riflesso di luce. Sia inverno sia estate
e là si fredda
nell'agguato di un pensiero da sempre simile a sé
sempre previsto per quel punto
sempre pensato uguale
lo sguardo che là invariabilmente cade
a ogni giorno a ogni ora
di anni di lavoro di anni luce
di freddo – come sempre
là comincia un autunno.

LAVORI IN CORSO

I

Sarà che esistono vite come foglie morte –
la casa tra le acque
evidentemente in rovina
quella lebbra repressa dall'acciaio
quei ragnateli di suoni domestici di appena ieri
(e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte)
lasciala nel lampo del suo enigma
espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside
[Drive

non chiederti dove saranno mai finiti
non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio
(ma strano che uno ricordi solo questo di una intera metropoli)

oppure inezie di un viaggio d'inverno nell'immenso –
il palpebrìo del jet nel suo orgasmo di mutante
quando è ancora e non è più
un numero-luce scattato sul tabulatore di New York

o anche quei segni dipinti negli atrii dei formicai –
foglianti epidemie su pareti piastrelle carte da parati
che ci fanno le piccole svastiche qui nel Bronx,
ce n'erano tanti – dicono – ce ne sono tra colombe e falchi
ma puoi anche supporli come emblemi vecchi motivi indiani,
comunque si biforchino in questo mezzo sonno:
drappi e stendardi calpestati in Europa
o l'ombra senza speranza dell'indio tra i grattacieli?
Altre sono in cammino nell'agonia o nell'estasi
nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo.

II

A certi che so non gli basta
di volermi morto. Tale mi sperano:
morto, ma con infamia. Non sanno
che ho fatto di peggio che li ho
miniaturizzati nel ricordo.

Ma questi di qui sono foglie
inezie segni che lavorano in grande
non quei congelati in miniatura quei non addetti
bocche minime vocianti sotto vetro
– e avrebbero ragione se solo sapessero –
rattrappite per sempre nella colata
fossili nel cemento vivo.

III

Inopportuno futile intempestivo
lo spiritello di cui sopra.

Scatta e lo annienta un altro
battente diversa ala da laggiù
dal mare se mare è quel grigio
d'inesistenza attorno a Ellis Island
isolotto già di quarantena
sfumante in nube di memoria:
del giovane Charlie
Chaplin e di quanti con lui
in lista con lui d'attesa
bussarono alle porte degli Stati
con tutta quell'america davanti
presto travolti in quelle
storie sue prime d'ombre
velocissime
di emigranti sguatteri vagabondi
– e vorrebbero oggi rifarsi ricomporsi
con gli sbuffi di fumo del sottosuolo
sempre oro cercando i testardi
contro le vetrate spente
sul gelo sul deserto qui in Wall Street
una domenica.

New York, 1967

ADDIO LUGANO BELLA

quando nella notte ce ne andammo
BARTOLO CATTAFI

Dovrò cambiare geografie e topografie.
Non vuole saperne,
mi rinnega in effigie, rifiuta
lo specchio di me (di noi) che le tendo.
Ma io non so che farci se la strada
mi si snoda di sotto
come una donna (come lei?)
con giusta impudicizia.
E dopo tutto
ho pozzi in me abbastanza profondi
per gettarvi anche questo.
Ecco che adesso nevica...
Ma io, mia signora, non mi appello al candore della neve
alla sua pace di selva
conclusiva
o al tepore che sottende di ermellini
legni bracieri e cere dove splendono virtù
altrove dilaniate fino al nonsenso
ma vizze qui, per poco che le guardi,
come bandiere flosce.
Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo
plurisensa
di petali e gemme in diluvio tra montagne
incerte laghi transitori (come me,
ululante di estasi alle colline in fiore?
falso-fiorite, un'ora
di sole le sbrinerà),
per il suo turbine il suo tumulto
che scompone la notte e ricompone
laminandola di peltri acciai leggeri argenti.
Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli

scesi con me per strada
                da un quadro
visto una volta, perso
di vista, rincorso tra altrui reminiscenze
o soltanto sognato.

LE DONNE

Ignare
volle il sogno riunirgliene due o tre
già di sua pertinenza
in una stessa sera
(consumata la cosa – ricordava –
s'immaginava di disfarsene
sgomitando, scalciandole via).
Nella stanza
lievitava in caligine il silenzio –
e il ghiotto frutteto non sarà più
che anatomia privilegiata dalla frusta di un boia
di corsa sotto la pioggia
dentro un lager.

INTERNO

Basta con le botte basta. All'aperto
per tutto un pomeriggio ci siamo malmenati.
Finisca in parità.
Le colline si coprono di vento. Altri già
battagliano là fuori, la parola
è alle giovani frasche avventantisi ai vetri
alle eriche alle salvie in ondate
sempre più folte e torbide,
presto una sola deriva.
Questo sarebbe la pace? Stringersi
a un fuoco di legna
al gusto morente del pane alla
trasparenza del vino
dove pensosamente si rinfocola
il giorno da poco andato giù
dalle rupi col grido dei pianori
nel vello dei dirupi nel velluto
delle false distanze fin che ci piglia il sonno?

CRESCITA

È cresciuta in silenzio come l'erba
come la luce avanti il mezzodì
la figlia che non piange.

DI TAGLIO E CUCITO

Il giocattolo,
pecora o agnello che rappezzi
per ingiunzione della piccola,
di testa forte più di quanto non dica
il suo genere ovino
è in famiglia con te. Il tuo profilo
caparbio a ricucire il giocattolo
e quella testa forte: paziente
nell'impazienza – e il tuo cipiglio
che pure non molla la presa
sulla mia vita che va per farfalle
e per baratri... Per ogni
graffio un rammendo, per ogni sbrego
una toppa.
Quanto vale
il lavoro di una
rammendatrice, quanto
la tua vita?

Marzo, 1961

POETI IN VIA BRERA:
DUE ETÀ

Ci vuole un secolo o quasi
– fiammeggiava Ungaretti sulla porta
della Galleria Apollinaire –
ci vuole tutta la fatica tutto il male
tutto il sangue marcio
tutto il sangue limpido
di un secolo per farne uno...

(Frattanto
sul marciapiede di fronte
a due a due sottobraccio tenendosi
a due a due odiandosi in gorgheggi
di reciproco amore
sei ne sfilavano. Sei).

A VENEZIA CON BIASION

O God, what great kindness
have we done in times past
...
O God of the night
what great sorrow
Cometh unto us...

EZRA POUND

Quale nostro passato valore
dimenticato presto
ci meritava il dono di Venezia
della sua meraviglia?
Di quale gran dolore
che tuttora ci aspetta
ci risarciva anzitempo
coll'essere come era Venezia?

A tali domande non rispondono più
il dio delle acque il dio della notte.
Sprofondano con le città
sotto il nostro orizzonte.

Col male di una domanda non fatta
di una risposta non giunta si va
su acque in perpetuo turbate:
su slontananti acque nere, una notte,
una nostra Venezia congetturando tra quelle luci rade.

Ma viene con le sue conchiglie
col suo sasso marino
il sempreragazzo il tuttoterrestre Biasion.
A sostentare capitelli, a spaziare gabbiani.
Non ama – si dice – in verticale
spendersi, ma questo
è poi vero? Svetta

su profili slabbrati
su tramontanti cupole e cuspidi
la spiga del suo pane solare.

POETA IN NERO

Nera cintura stivaletti neri
nero il cappelluccio a cencio
tutto bardato di nero se ne sta
ritto sullo sgabello inalbera
un cartello con la scritta: Ich bin
stolz ein Dichter zu sein
muovendo le labbra appena.
Sono fiero di essere un poeta.
Ma perché tanto nero?
gli domando con gli occhi.
Vesto il lutto per voi
da dietro vetri neri
con gli occhi mi risponde.

REVIVAL

Bella L'Opzione – mi saluta
svelto nel vento il piccolo ebreo
tornato a curare i suoi classici.

Bellissimaaa...
Ripetendolo in echi mi incoraggia
o mi burla
la balconata di cornacchie lassù
issata da quello stesso vento
nel gelido nel bigio.

Tra quanto resta di macerie
e tutta questa costruenda roba
in vetro cemento acciaio
bel posto per riunioni e incontri.
E grinte e sarcasmi da finestre a finestre
che non danno su niente
da facciate minacciate di crollo
da porte che non hanno dietro niente
mi sbalzano
di venti anni all'indietro
in una piazza di Venezia
sull'aria saltellante del Terzo Uomo –
come di attimi a ritroso nel replay
scavalla lo spettro televisivo –...
ecco che torna
la pioggia
fredda sulla guerra fredda, la faccia
per pochi istanti allora amata
presto tagliata via
dietro un sipario di lagrime.

SARÀ LA NOIA

dei giorni lunghi e torridi
ma oggi la piccola
Laura è fastidiosa proprio.
Smettila – dico – se no...
con repressa ferocia
torcendole piano il braccino.

Non mi fai male non mi fai
male, mi sfida in cantilena
guardandomi da sotto in su
petulante ma già
in punta di lagrime,
non piango nemmeno vedi.

Vedo. Ma è l'angelo
nero dello sterminio
quello che adesso vedo
lucente nelle sue bardature
di morte
e a lui rivolto in estasi
il bambinetto ebreo
invitandolo al gioco
del massacro.

DOMENICA DOPO LA GUERRA

Per due che si ritrovano in una
domenica dopo la guerra
allora può
rifiorire il deserto del mare?

... amami – lui dice – di ritorno
amami a tutta forza con forza
di rivalsa per tutti questi anni...
Ma

... nei primi tempi di guerra
quando le domeniche non erano
che blanda disperazione, stordimento
di campane, rimasuglio
di fumo attardatosi al largo
dell'ultimo postale da Amsterdam...

E si divorano con gli occhi, si
cercano si tendono le mani
di nascosto sulla fiandra del tavolo.

... mare per anni solitario
di anni computabili in onde
braccio di mare divenuto attonito
di tempo pietrificato in spazio
di mutismo...
Rifiorire può dunque il deserto del mare?

Ma no che si annusano e studiano
gentili e teneri quasi
– britannico lui lei fiamminga –
e poi si buttano a trattare l'affare
oggi che nemmeno è domenica.

FESTIVAL

in memoria di L.S.

I tempi da quanto
tempo stanno dandoci torto?
Eccolo sempre più angusto
sempre più stipato di vetrine con
fiale brevetti manichini ortopedici
etichette adesive il corridoio
– e in questo la volata
au ralenti dove i nati per perdere
si contendono
la maglia dei fuori tempo massimo
pedalando all'indietro
lungo un muro di nausea
quelli che erano – o parevano –
arrivati di slancio.

ESTERNO RIVISTO IN SOGNO

Mai più – tritume di reggimenti –
saremmo stati tanto uguali.

La spianata. Questa non è la pace.
Sarebbe invece stata
giostra di venti pascolo di echi
nient'altro che il vestibolo del tempo indifferente
comunemente detto fine della gioventù.
E intorno un sòffoco di spelacchiate alture.

Andiamo per gli uadi d'Algeria
a cogliere sassame per muretti a secco
di riparo dalle piogge di quell'autunno.
Saltati i gradi le divise in cenci
ritorna ognuno con un sasso in mano.

Mai più saremmo stati tanto uguali.

– Niente pace senza guerra – si sporge
uno tra le file degli andanti e venienti.
Rieccolo l'addetto al fuoco dei mortai
il più gradasso di tutti di tutti il più fanfara
nemmeno fosse il capo
delle artiglierie di tutte le Russie:
certo Campana da Marradi,
esperto in cariche aggiuntive
poeta a tempo perso.

La pace era lassù. In cresta di collina.

A una fame di giorni
promette cena un casolare
col suo fumo sperso tra due schiarite.

Animo – ammicca quel signore della guerra –
tu coi tuoi fucilieri non lo vorresti

un rinforzo di fuoco?
Saremo a tavola prima che faccia buio.

Gocce di altra pioggia pungevano la sabbia
della platea predesertica. La notte
accorre sulla doppia fila
marciante negli opposti sensi.
Lassù
per poco ancora
un'ultima bontà illuminava le cose.

GIOVANNA E I BEATLES

Nel mutismo domestico nella quiete
pensandosi inascoltata e sola
ridà fiato a quei redivivi.
Lungo una striscia di polvere lasciando
dietro sé schegge di suono
tra pareti stupefatte se ne vanno
in uno sfrigolìo
i beneamati Scarafaggi.

Passato col loro il suo momento già?

Più volte agli incroci agli scambi della vita
risalito dal niente sotto specie di musica
a sorpresa rispunta un diavolo sottile
un infiltrato portatore di brividi
– e riavvampa di verde una collina
si movimenta un mare –
seduttore immancabile sin quando
non lo sopraffanno e noi con lui altre musiche.

OGNI VOLTA CHE QUASI

di soppiatto ripasso da Luino
sulla piazza del lago
schizzato fuori da un negozio corre
un tale ad abbracciarmi
farfugliando il nome di mia madre.
Faceva lo stesso anni fa
un suo fratello più grande
e come allora adesso subitanea
sbocciata da una parete d'argilla
a ritroso lungo la trafila
dei morti ci stravolge una mano.

UN POSTO DI VACANZA

I

Un giorno a più livelli, d'alta marea
– o nella sola sfera del celeste.
Un giorno concavo che è prima di esistere
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.
Di sole spoglie estive ma trionfali.
Così scompaiono giorno e chiave
nel fiotto come di fosforo
della cosa che sprofonda in mare.

Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia
tanto meno qui tra fiume e mare.
Nel punto, per l'esattezza, dove un fiume entra nel mare
Venivano spifferi in carta dall'altra riva:
Sereni esile mito
filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità
……
Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano.
Fogli o carte non c'erano da giocare, era vero. A mani vuote
senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte
[il traghettatore.

Un fiume negro – aveva promesso l'amico –
un bel fiume negro d'America.
Questo era il dato invogliante. Opulento a fine corsa
pachidermico
in certe ore di calma.
Era in principio solo canne
polverose e, dalla foce, mare da carboniere...
Chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa
...(la poesia sul posto di vacanza).
Invece torna a tentarmi in tanti anni quella voce
(era un disco) di là, dall'altra riva. Nelle sere di polvere e sete

quasi la si toccava, gola offerta alla ferita d'amore
sulle acque. Non scriverò questa storia.

Al buio tra canneti e foglie dell'altra riva
facevano discorsi: sulla – è appena un esempio –
retroattività dell'errore. Ma uno di sinistra
di autentica sinistra (mi sorprendevo a domandarmi)
come ci sta come ci vive al mare?
Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori nuotatori di me.
Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea.
Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare
si sveglia in me quel negro che ho tradotto:
«Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle
cose: come puoi conoscerle?» dicono ridendo
gli scribi e gli oratori quando tu...
Ma intanto si disuniva la bella sera sul mare
e sui discorsi sui tavoli sui recinti di canne
dove ballavano scalzi el pueblo del alma mia
si dichiarò autunnale il tocco delle foglie
confusione e scompiglio sulla riva sinistra.

Qua sopra c'era la linea, l'estrema destra della Gotica,
si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto
ai nuovi arrivi con la monotonia di una guida –
le postazioni dei tedeschi.
Dal Forte gli americani tiravano con l'artiglieria
e nel '51 la lagna di un raro fuoribordo su per il fiume
era ancora sottilmente allarmante,
qualunque cosa andasse sul filo della corrente
passava per una testa mozza di trucidato.
Ancora balordo di guerra, di quella guerra
solo questo mi univa a quei parlanti parlanti
e ancora parlanti sull'onda della libertà...

II

Tornerà il caldo.
Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo
punto di luce dove due s'imbucano spariscono nel sempreverde
dando di spalle al mio male
– e io al mare – e sull'attimo
di cecità di silenzio si dilata uno sparo.
Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura
chi ha sparato nel folto tra campagna e bosco
lungo i filari?

Di qui non li vedo,
solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.
Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai
una storia c'era da raccontare.
Sentire
cosa ne dicono le rive
(la sfilata delle rive
le rive
come proposte fraterne:
ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me).
Pare non ci sia altro: il mio mutismo è il loro.
Ma il sogno delle canne, le canne in sogno ostinate
a fare musica d'organo col fiume...
sono indizi di altre pulsazioni. Vorrei, io solo indiziato, vorrei
che splendessero come prove – io una tra loro.
Una infatti si accende
a ora tarda
lo scherno della luna ancora intatta
inviolata
sulla nera deriva sul tramestìo delle acque.
Sul risucchio sul nero scorrimento
altre si accendono sulla riva di là
– lampade o lampioni – anche più inaspettate,
luci umane evocate di colpo – da che mani
su quali terrazze? – Le suppongo segni convenuti
non so più quando o con chi
per nuove presenze o ritorni.
– Facciamo che da anni t'aspettassi –
da un codice disperso è la mia controparola.
Non passerà la barriera di tenebra e di vento.
Non passerà il richiamo già increspato d'inverno
a un introvabile
traghettatore.
Così lontane immotivate immobili
di là da questo acheronte
non provano nulla non chiamano me
né altri quelle luci.

Tornerà il caldo.
Guizza frattanto uno stormo di nuove ragazze in fiore
lasciandosi dietro un motivo:
dolcetto con una punta di amaro
tra gli arenili e i moli ritorna, non smette mai,
come ogni cosa qui

si rigira si arrotola su sé. Di là dagli oleandri,
mio riparo dalla vista del mare,
là è la provocazione e la sfida –
un natante col suo eloquio
congetturante:
confabula dietro uno scoglio sale di giri vortica via
triturando lo spazio in un celeste d'altura
con suoni di officina monologa dialoga a distanza –
un'officina liquida, un deliquio
itinerante
di sagra agostana in mortorio di fine estate –
e l'onda
rutilante, oceanica
con bagliori di freddo sul frangente
obliquo a invetriare sguardi e voci nell'estate tirrenica...
qui si rompe il poema sul posto di vacanza
travolto da tanto mare –
e vinto il naturale spavento
ecco anche me dalla parte del mare
fare con lui tutt'uno
senza zavorra o schermo di parole,
fendere il poco di oro che rimane
sulle piccole isole
postume al giorno tra le scogliere in ombra già:
ancora un poco, ed è daccapo il nero.

III

«memoria che ancora hai desideri»
dici che non l'intendi – o, se l'intendi, non ami

I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi
cosa mai si diranno? Allacciati o disgiunti
da anni li vedo passare
danzanti nel riverbero e nel vento.
Ritta sulla vertigine, estatica indugiando con lo sguardo
sulle colline prossime e più lontane rupi,
a dito segnando in controluce città
che forse furono e non saranno mai –
«Tutto questo,» dice la donna, «ti darò
se prosternandoti mi adorerai».
Ma l'uomo, ìmpari al sogno e alla sopraffazione
si disanima presto, non li solleva una musica più.
E quasi niuna

di queste cose stata fosse, torna
lei quello che stata era:
un'ombra del sangue e della mente
e verso la marina
in picciola ora si dileguarono.

È il teatro di sempre, è la guerra di sempre.
Fabbrica desideri la memoria,
poi è lasciata sola a dissanguarsi
su questi specchi multipli.
Ma guarda
– tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'altra
come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde
in freschissimo azzurro.
Amalo dunque – da cosa a cosa
è la risposta, da specchiato a specchiante –
amalo dunque il mio rammemorare
per quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa:
è tutto il possibile, è il mare.

IV

Mai così – si disse rintanandosi
tra le ripe lo scriba – mai stato
così tautologico il lavoro, ma neppure mai
ostico tanto tra tante meraviglie.
Guardò lo scafo allontanarsi tra due ali di fresco,
sfucinare nell'alto – e già era fuori di vista, nel turchino,
rapsodico dattilico fantasticante
perpetuandosi nell'indistinto di altre estati.
Amò, semmai servissero al disegno,
quei transitanti un attimo come persone vive
e intanto
sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose
tra i dileguati e la sogguardante la
farfugliante animula lì
crebbe il mare, si smerigliò il cristallo
di poco prima, si frantumò
e un vetro in corsa di là dalla deriva
raggiò sopravento l'ultimo enigma estivo.
Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni
e in un punto s'incendiano, che sono io
custode non di anni ma di attimi
– e più nessuno che giungere doveva e era atteso

più nessuno verrà sulle acque spopolate.

(Che fosse in ansie per Angeliche fuggenti
o per tornanti Elene? Si potrebbe supporlo.
Ma non si creda – benché questo assomigli
a un gran male d'amore e se ne accresca a volte –
non si badi all'implorante dalle rive,
sa essere buon simulatore.
Di fatto si stremava su un colore
o piuttosto sul nome del colore da distendere
sull'omissione, il
mancamento, il vuoto:
l'amaranto,
luce di stelle spente che nel raggiungerci ci infuoca
o quale si riverbera frangendosi su un viso
infine ravvisato, mentre la barca vira...).

Tutto salpava, tutto
metteva vela sotto lo sguardo vetrino
tutto diceva addio sull'onda del venti di agosto.
Restava, colto a volo, quel colore
tirrenico, quel nome di radice amara,
la grama preda dello scriba
stillante altra insonnia dai mille soli
d'insonnia luccicante
dei marosi.

V

Del tempo che forse cambia discorrono voci sotto casa,
si estasiano del trascorrente argento
di chioma in chioma dei pioppi pettinati a rovescio,
altre venute dalla piana riferiscono
che l'estate è tuttora fiamma di miraggi,
non ha smesso una cicala o una foglia.
Esplode in più punti e dilaga la sparatoria dei clic-clac.

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente
[come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
uno osservante sé mentre si scrive
e poi scrivente di questo suo osservarsi.
Sempre l'ho detto e qualche volta scritto:

segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco,
che non resta, o non c'era, proprio altro?
Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio.
Guardo la flottiglia riparare nel fiume spinta dal fortunale.
S'infrascavano un tempo qui i pittori
oggi scomparsi con parte dei canneti: i tempi
hanno ripiegato i cavalletti gettato i pennelli fatto le tele a pezzi.
Sarei io dunque il superstite voyeur, uno scalpore
represso tra le rive, una metastasi fluviale?
uno che sforna copie di ore lungo il fiume,
di stasi e turbolenze del mare?
Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco
mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi,
stato a lungo in un luogo in un diverso tempo
e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:
«Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?».
«Elio!» riavvampo «Elio. Ma l'hai amato
anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina,
o una grande sartoria bruegheliana...» Ci pensa un poco su
«Una cucina, ho detto?». «Una cucina.»
«Con cuochi e fantesche? bruegheliana?». «Bruegheliana»
«Ah,» dice «e anche sartoria? con gente che taglia e cuce?».
«Con gente che taglia e cuce». «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?».
«Eh,» dico eludendo «anche oggi ci pescano, al rezzaglio».
«Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?».
«Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.
«Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole.»
Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire.
Salta fossi fora siepi scavalca muri
e dai belvederi ventosi
non mi risparmia, già lontano, l'irrisione
di paesi gridati come in sonno, irraggiungibili.

Ne echeggia in profondo, nel grigiore,
l'ora del tempo la non più dolce stagione.

VI

L'ombra si librava appena sotto l'onda:
bellissima, una ràzza, viola nel turchino
sventolante lobi come ali.
Trafitta boccheggiava in pallori, era esanime,
sconciata da una piccola rosa di sangue
dentro la cesta, fuori dal suo elemento.

Mi spiegano che non è sempre così, non sempre
come l'ho vista prima: che questo e altri pesci d'alto mare
si mimetizzano ai fondali, alle secche, alle correnti
colorandosi o trascolorando, a seconda. Non sapevo, non so
niente di queste cose. Vorrebbe
conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo,
vivendole, e non per svago: a questo patto solo.
A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori
di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
per sprofondare in altri sonni senza tempo,
per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,
di quanti vi spende anni l'occhio intento
all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino
freddati nel nome che non è
la cosa ma la imita soltanto.
Ci si sveglia vecchi
con quella cangiante ombra nel capo, sonnambuli
tra esseri vivi discendenti
su un fiume di impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe
– e non vedono crescere e sbiadire attorno a sé i più cari.
Aveva ragione l'interlocutore, quello
della riva di là, che da un po' non dà più segni.
Ma

– il mare incanutito in un'ora
ritrova in un'ora la sua gioventù –

dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale.

VII

Mai così fitto mai
così fittamente deliberante
appena fuori dalla foce
in tondo il crocchio dei gabbiani. Uno
si stacca a volo, tuffatosi
pesca un alcunché, torna al conciliabolo.

Sei già mare d'inverno:
estraniato, come chiuso in sé.

Amare non sempre è conoscere («non sempre
giovinezza è verità»), lo si impara sul tardi.
Un sasso, ci spiegano,
non è così semplice come pare.

Tanto meno un fiore.
L'uno dirama in sé una cattedrale.
L'altro un paradiso in terra.
Svetta su entrambi un Himalaya
di vite in movimento.
Ne fu colto
il disegno profondo
nel punto dove si fa più palese
– non una storia mia o di altri
non un amore nemmeno una poesia
ma un progetto
sempre in divenire sempre
«in fieri» di cui essere parte
per una volta senza umiltà né orgoglio
sapendo di non sapere.
Sul rovescio dell'estate.
Nei giorni di sole di un dicembre.

Se non fosse così tardi.

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
pronto per nuovi fumi
di sterpaglia nei campi per nuove luci
di notte dalla piana per gente
che sgorghi nuova da Carrara o da Luni

tu davvero dimenticami, non lusingarmi più.

NICCOLÒ

Quattro settembre, muore
oggi un mio caro e con lui cortesia
una volta di più e questa forse per sempre.

Ero con altri un'ultima volta in mare
stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse
a pieno cielo una nuvola immensa,
definitiva, ma solo un vago di vapori
si ponesse tra noi, pulviscolo
lasciato indietro dall'estate
(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là
affaticato a raggiungerci, a rompere
lo sbiancante diaframma).
Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori
lungo tutta la costiera spingendoci a quella
detta dei Morti per sapere che non verrai.

Adesso
che di te si svuota il mondo e il tu
falsovero dei poeti si ricolma di te
adesso so chi mancava nell'alone amaranto
che cosa e chi disertava le acque
di un dieci giorni fa
già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,
i nomi si ritirano dietro le cose
e dicono no dicono no gli oleandri
mossi dal venticello.

E poi rieccoci
alla sfera del celeste, ma non è
la solita endiadi di cielo e mare?
Resta dunque con me, qui ti piace,
e ascoltami, come sai.

1971

FISSITÀ

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare
solo una striscia di esistenza
in controluce dalla foce.
Quell'uomo.
Rammenda reti, ritinteggia uno scafo.
Cose che io non so fare. Nominarle appena.
Da me a lui nient'altro: una fissità.
Ogni eccedenza andata altrove. O spenta.

TRADUCEVO CHAR

I

A modo mio, René Char
con i miei soli mezzi
su materiali vostri.

Nel giorno che splende di sopra la sera
gualcita la sua soglia d'agonia.
O trepidando al seguito di quelle
falcate pulverolente
che una primavera dietro sé sollevano.

Un'acqua corse, una speranza
da berne tutto il verde
sotto la signoria dell'estate.

II

Muezzìn

Dalla torre più alta
vuole ci si ravveda
la solfa del malaugurio.
Di quali torti quali colpe ancora?
Dice che Allah è grande
e a quest'ora della notte
in questa ora morta
io ci credo.

Luxor, 1973

III

Un tempio laico

Dalla spianata con solennità
tra gradinate e portici
il falsopiano sale
verso i moscerini della morte.

Come si screziano d'oro
come lampeggeranno vuota eternità
dall'una all'altra riva
e così a lungo nella mente
lo strapotere la
destituzione il tradimento.

Valle delle Regine, 1973

IV

Villaggio verticale

Fresco di un passaggio recente
al dubbio di un disguido
risponde il villaggio verticale:
con discorsi di siepi
vaneggianti tra setole e velluti
scricchiolii di porte
appena schiuse rimpalli
d'echi gibigianne cucù.

Sul costone di fronte
un taglio di luce tra le rupi fa
di quattro sassi un'acropoli.
È a un'ora di marcia
al sole dell'altra provincia
la forma desiderata.

V

Martellata lentezza

A cose fatte pare
di averlo saputo prima
averlo vissuto già
l'evento
mentre ti precipitava addosso
quei tonfi da conto alla rovescia
quei clamori
esplosi nelle caverne del sangue.

A risarcire vecchi danni anni
di prostrazione il bacio
cadde sulla ferita.

Presto persino a me fu chiaro
che mi si premeva contro un giuda
o piuttosto una taide
travestita da boschiva rosa.

VI

Notturno

Confabula di te laggiù qualcuno:
l'ineluttabile a distesa
dei grilli e la stellata
prateria delle tenebre.

Non ti vuole ti espatria
si libera di te
rifiuto dei rifiuti
la maestà della notte.

VII

Madrigale a Nefertiti

Dove sarà con chi starà il sorriso
che se mi tocca sembra
sapere tutto di me
passato futuro ma ignora il presente
se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dune
e sponde smeraldine
– e lo ribalta su uno ieri
di incantamenti scorie fumo
o lo rimanda a un domani
che non m'apparterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?

VIII

Bastava un niente
e scavalcava un anno
una costa splendente
una vallata ariosa
viene a cadere qui
e s'impiglia tra i passi
negli indugi della mente
la foglia che più resiste –
voglia intermittente: Vaucluse.

VERANO E SOLSTIZIO

Perché, tu che sai tutto di Roma,
lo chiamate così quel vostro cimitero
con quel nome spagnolo che significa estate?
(così – non lo dissi – per durare
porta la sua radice nell'estate
la primavera, morendovi).

L'estate di Roma ci stava davanti
con la più svaporante
la sua più mortale calcinazione.

Ne prendo nota – sorrise – te lo dico la prossima volta.

Risponde stasera per lui l'invisibile
cicala solista dell'ultima ora di luce
l'abitatrice delle foglie incendiate
di un troppo lungo giorno:
questo è el verano e il Verano,
s'infervora l'infaticabile,
questa l'estate di Roma di Spagna di dovunque
questa la primavera nell'estate,
rincara l'univoca la vermiglia voce abbuiandosi
in tutte le Rome di ritorno
di alcune estati prima.

REQUIEM

Stecchita l'ironia stinto il coraggio
sfatto il coraggio offesa l'allegria.
Ma allora ma dunque sei tu
che mi parli
da sotto la cascata di fogliame e fiori,
proprio tu che rispondi?
Oh i paramenti
della bellezza, gli addobbi della morte...
con un sorriso o con un ghigno
con che faccia di sotto a quella maschera?

PAURA PRIMA

Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono
per il killer che muove alla mia volta
notte e giorno da anni.
Sparami sparami – gli dico
offrendomi alla mira
di fronte di fianco di spalle –
facciamola finita fammi fuori.
E nel dirlo mi avvedo
che a me solo sto parlando.
Ma
non serve, non serve. Da solo
non ce la faccio a far giustizia di me.

PAURA SECONDA

Niente ha di spavento
la voce che chiama me
proprio me
dalla strada sotto casa
in un'ora di notte:
è un breve risveglio di vento,
una pioggia fuggiasca.
Nel dire il mio nome non enumera
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
Con dolcezza (Vittorio,
Vittorio) mi disarma, arma
contro me stesso me.

ALTRO POSTO DI LAVORO

Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.
Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imago perpetuantesi
a vuoto –
e acque ci contemplano e vetrate,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fioche
multipli vaghi di noi quali saremo stati.

Autunno 1975

LA MALATTIA DELL'OLMO

Se ti importa che ancora sia estate
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
delle foglie più deboli: roseogialli
petali di fiori sconosciuti
– e a futura memoria i sempreverdi
immobili.

Ma più importa che la gente cammini in allegria
che corra al fiume la città e un gabbiano
avventuratosi sin qua si sfogli
in un lampo di candore.

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...

– e il giorno fonde le rive in miele e oro
le rifonde in un buio oleoso
fino al pullulare delle luci.
Scocca
da quel formicolio
un atomo ronzante, a colpo
sicuro mi centra
dove più punge e brucia.

Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
– dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spino molesto,
la memoria:
non si sfama mai.

È fatto – mormora in risposta
nell'ultimo chiaro
quell'ombra – adesso dormi, riposa.

Mi hai
tolto l’aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già.

IN SALITA

«Insomma l'esistenza non esiste»
(l'altro: «leggi certi poeti,
ti diranno
che inesistendo esiste»).
Scollinava quel buffo dialogo più giù
di un viottolo o due
alla volta del mare.
Fanno di questi discorsi
nell'ora che canicola di brutto
i ragazzi Cioè? – mi dicevo
scarpinando per quelle petraie –.
Proprio non ha senso
se non per certi trapassanti amari
quando si stampano per sempre in loro
interi pezzi di natura
gelandosi nelle pupille.
Ma ero
io il trapassante, ero io,
perplesso non propriamente amaro.

IL POGGIO

Quel che di qui si vede
– mi sentite? – dal
belvedere di non ritorno
– ombre di campagne scale
naturali e che rigoglio
di acque che lampi che fiammate
di colori che tavole imbandite –
è quanto di voi di qui si vede
e non sapete
quanto più ci state.

NELL'ESTATE PADANA

Campitello Eremo Sustinente
luoghi di fascini discreti
moltiplicanti l'orizzonte dei borghi
a passeggiate fuori porta
di sguardi e parole all'orecchio
tra gente incappottata ai primi
geli alle prime nebbie
a un sole timido in un passo d'addio

oggi nomi di spettri della calura
per campagne allucinate e afone
dove un amore dorme
acqua sognante acqua
a tutta quella sete.

A PARMA CON A.B.

I

Verde vapore albero
al margine di una città.
Un verde vaporoso.
Che altro?
Vorrei essere altro. Vorrei essere te.
Per tanto tempo tanto tempo fa
avrei voluto essere come te
il poeta di questa città.
Con infuocate allora ragioni.
Allora incorrisposte (tu
che senza vedermi passi).
Non altro dire oggi sapendo
quel tuffo di verde
dolore fisso si fa.

II

Se dico finestra illuminata
se dico viale inzuppato di pioggia
è niente, nemmeno una canzone.
Avrebbe avuto voce se fossi te
anche per me una mia sera a Parma
e non
accovacciato nella mente
un motivo odoroso di polvere e pioggia
tra primavera e estate.
E se fosse una porta in vista di altre porte
fino a quella là in fondo murata
che prima o poi si aprirà?
Altro dolore. A fitte.

III

In dormiveglia di là da quella porta.
Succede. Qualche volta.
Che a me un altro di me parli
fin dentro di me.
Scendeva la vecchia tranvia
da Marzolara a Parma
fischiava a lungo rasente i Baccanelli
salutando te assente
diceva la certezza l'orrore della fine
ne faceva convinto quel gran cielo d'estate.

Torna a quest'ombra l'orrore di quel vuoto.

IV

Divino egoista, lo so che non serve
chiedere aiuto a te
so che ti schermiresti.

Abbitela cara – dice – quest'ombra
verde e questo male. Evasivo
scostandosi lo copre con una
sua foglia di gaggìa –
biglietto
d'invito a una festa che ci si prepara
vaga come una nuvola
in groppa all'Appennino.

AUTOSTRADA DELLA CISA

Tempo dieci anni, nemmeno
prima che rimuoia in me mio padre
(con malagrazia fu calato giù
e un banco di nebbia ci divise per sempre).

Oggi a un chilometro dal passo
una capelluta scarmigliata erinni
agita un cencio dal ciglio di un dirupo,
spegne un giorno già spento, e addio.

Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –
sappilo che non finisce qui,
di momento in momento credici a quell'altra vita,
di costa in costa aspettala e verrà
come di là dal valico un ritorno d'estate.

Parla così la recidiva speranza, morde
in un'anguria la polpa dell'estate,
vede laggiù quegli alberi perpetuare
ognuno in sé la sua ninfa
e dietro la raggera degli echi e dei miraggi
nella piana assetata il palpito di un lago
fare di Mantova una Tenochtitlán.

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
tendo una mano. Mi ritorna vuota.
Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Ancora non lo sai
– sibila nel frastuono delle volte
la sibilla, quella
che sempre più ha voglia di morire –
non lo sospetti ancora
che di tutti i colori il più forte
il più indelebile

è il colore del vuoto?

RIMBAUD
scritto su un muro

Venga per un momento la fitta del suo nome
la goccia stillante dal suo nome
stilato in lettere chiare su quel muro rovente.

Poi mi odierebbe
l'uomo dalle suole di vento
per averci creduto.

Ma l'ombra volpe o topo che sia
frequentatrice di mastabe
sfrecciante via nel nostro sguardo
irrelata ignorandoci nella luce calante...

Anche tu l'hai pensato.

Sparito. Sgusciato nella sua casa
di sassi di sabbia franante
quando il deserto ricomincia a vivere
ci rilancia quel nome in un lungo brivido.

Luxor, 1979

LUINO-LUVINO

Alla svolta del vento
per valli soleggiate o profonde
stavo giusto chiedendomi se fosse
argento di nuvole o innevata sierra
cose di cui tuttora sfolgora l'inverno
quand'ecco
la frangia su quella faccia spiovere
restituirla a un suo passato d'ombra
di epoche lupesche
e ancora un attimo gli occhi trapelarono
da quella chioma spessa
lampeggiarono i denti
per rinselvarsi poi nella muta
assiepantesi attorno
dei luoghi folti dei nomi rupestri
di suono a volte dolce
di radice aspra
Valtravaglia Runo Dumenza Agra.

PROGRESSO

Quei suoi occhi morati dorati dall'ultimo sole.
Di botto in fianco a lei s'è accesa
la città s'imporpora
s'intopazia si smeralda.

A tanto sfoggio dalla vecchia foto ride
il sogno del lampionaio
sghembo sul suo biciclo se mai
al solo suo tocco s'irraggiasse
simultanea a un secolo di luci
intera una città
e noi tutti quanti apparituri in lei
– bronco di fiamma ora
smottante giù nella sua cenere.

ALTRO COMPLEANNO

A fine luglio quando
da sotto le pergole di un bar di San Siro
tra cancellate e fornici si intravede
un qualche spicchio dello stadio assolato
quando trasecola il gran catino vuoto
a specchio del tempo sperperato e pare
che proprio lì venga a morire un anno
e non si sa che altro un altro anno prepari
passiamola questa soglia una volta di più
sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
e un’ardesia propaghi il colore dell’estate.

Note a «Stella variabile»

Lavori in corso I: «e vuoti i letti ecc.» riproduce in adattamento italiano due versi della poesia These di William Carlos Williams.
III: Ellis Island, centro di sosta e transito per immigranti, porta ufficiale e simbolica per milioni di futuri cittadini statunitensi dal 1892 al 1954, anno in cui il centro fu chiuso. La piccola isola è poi diventata monumento storico in aggiunta alla non lontana Statua della Libertà.

A Venezia con Biasion è state inclusa in precedenza nella cartella fuori commercio A Venezia con Biasion, con sei acqueforti originali di Renzo Biasion.

Revival: s'intitola L'Opzione una specie di mio racconto scritto all'inizio degli anni Sessanta, pubblicato da Scheiwiller nel '64 e infine ripreso come primo tempo di Il sabato tedesco (Il Saggiatore, 1980). È ambientato a Francoforte sul Meno, come del resto i versi che vi alludono.

Domenica dopo la guerra: per la verità questo è il titolo di un libro di racconti di Henry Miller, al quale è invece del tutto estranea la situazione qui tratteggiata.

Un posto di vacanza: apparsa in un primo tempo nel n. 1, 1971, dell'«Almanacco dello Specchio» (Mondadori), è stata ripresa in un volumetto del «Pesce d'oro» (Scheiwiller, '73) e accompagnata da una lunga nota di cui riproduco qui solo la parte strettamente esplicativa di alcuni dettagli:
I: il «negro che ho tradotto» è il malgascio Jean-Joseph Rabéarivelo. La poesia da cui sono tolte le parole che seguono s'intitola La tua opera (cfr. Gli immediati dintorni, Milano, Il Saggiatore).
III: i versi posti «in limine» a questa parte sono miei e appartengono a una poesia rimasta incompiuta parecchi anni fa. Questa a sua volta si richiamava a un'altra mia vecchia poesia, Gli squali (in Gli strumenti umani).
«Tutto questo... mi adorerai» è una non del tutto indebita appropriazione da parte femminile delle parole con cui, secondo Matteo, il demonio aveva tentato Gesù.
«E quasi niuna... si dileguarono»: questa volta l'appropriazione è dell'autore, dalla novella di Nastagio degli Onesti nel Decameron.
V: Elio, quasi non c'è bisogno di dirlo, è Elio Vittorini, riapparso nel luogo da noi frequentato insieme a suo tempo.

Traducevo Char: sono momenti di vita, o meglio recuperi (non esercizi, non «studi»), riferibili al tempo in cui ero occupato da tale lavoro.

Verano e solstizio: l'associazione Verano, cimitero di Roma, con el verano, estate in lingua spagnola, è del tutto arbitraria; un po' meno il riscontro del nome latino della primavera (ver) nella radice del nome spagnolo dell'estate.

Autostrada della Cisa: il tratto in questione è La Spezia-Parma in direzione della pianura padana.
«Tenochtitlán», oggi Città del Messico. A suo tempo allietata da un lago, era la capitale del regno azteco prima della

conquista spagnola: città felice nel ricordo, come sempre dopo la catastrofe.

Rimbaud: chiunque abbia visitato il tempio di Luxor avrà potuto notare tale scritta. Non esistono, che io sappia, prove o documenti circa il passaggio in quel luogo dell'«homme aux semelles de vent», del resto improbabile autore della scritta medesima.
Mastaba è il nome odierno di antiche sepolture egizie in pietra a tronco di piramide.

Luino-Luvino: nel secolo scorso Luvino era il nome di Luino, mio paese Natale.

Il musicante di Saint-Merry

e altri versi tradotti

Premessa alla prima edizione

L'invito di Giulio Einaudi a mettere insieme un libro mediante una scelta delle mie traduzioni da testi poetici è un fatto gratificante. Corrisponde a un mio desiderio rimasto allo stato latente, se non proprio inconscio, e sono portato a parlarne come se ne scrivessi in un diario – che non tengo.

Scrivo versi dall'età di sedici anni, ma tutt'altro che in continuità, come sanno quelli che mi conoscono. A tradurre da testi altrui non avevo mai pensato fino a quando un compagno di prigionia, che leggeva l'inglese molto meglio di me ma non aveva esperienza di versi, mi passò una sua versione letterale da una poesia di E.A. Poe pregandomi di farne una poesia italiana a suo uso e consumo, naturalmente tenendo sott'occhio l'originale inglese. La poesia è The Conqueror Worm, ma gli stessi versi si ritrovano inseriti nel racconto Ligeia.

Della mia traduzione, andata smarrita, ricordo solo i primi due versi anche perché quelli, e solo quelli, mi parevano accordarsi alla particolare situazione e stati d'animo in cui ci trovavamo allora e in cui altri passati in precedenza di lì si erano certo trovati – in particolare gruppi di ebrei sfuggiti alla cattura e allo sterminio nazista. Primavera del '45 nei pressi di Casablanca:

> Ecco si spiega una notturna danza
> in cuore ai solitari ultimi anni.

In seguito compiti del genere mi sono stati assegnati, anche e soprattutto in rapporto a mie necessità pratiche, ma non si è trattato di poesia in senso stretto. È mia la traduzione del Léviathan di Julien Green, apparsa nella collezione mondadoriana del «Ponte» (1947), e pure mia – ma forse non ero maturo a quel tempo per testi di quella portata – è la traduzione dell'Eupalinos di Paul Valéry preceduto da L'Âme et la danse e seguìto dal Dialogue de l'arbre (pure in edizione Mondadori, 1947, nella collezione «Il pensiero critico»). Sono reperibili nel Dialogue i soli versi in cui mi sono imbattuto nel corso di tali operazioni e che riproduco qui di seguito così come li avevo tradotti:

> AMORE è nulla se a colmo non cresca.
> Crescere è legge a lui pena il morire,
> e muore in chi non sa morir d'amore.
> Albero vivo d'inesausta sete
> con radici di carne dentro l'anima

vivo se vive la più viva vita,
del dolce, dell'amaro, e del crudele
anche più che del tenero esso vive.
Grande Albero Amore, che uno strano
vigore infondi alla mia debolezza,
per mille istanti che a sé serba il cuore
hai foglie intorno e dardi di splendore!
Ma mentre al lieto sole dentro l'oro
del giorno si diffonde la tua gioia
questa tua sete che si fa più fonda
alle fonti del pianto attinge in ombra.

Nel dialogo queste parole sono dette da un Titiro al quale un Lucrezio obietta: «Non sono versi. Hanno l'aria di un enigma». Ribatte Titiro: «È un'improvvisazione. Appena un primo tempo di un futuro poema».

Perché questa citazione? È per dire che tra la mia applicazione abbastanza esterna, per quel minimo che il «mestiere» mi consentiva, e l'investimento anche emotivo operato in seguito su altri testi corre un rapporto analogo a quello, tra «improvvisazione» e «futuro poema», di cui parla Titiro all'amico Lucrezio. Tanto è vero che mi è parsa una stonatura, o quasi, includere questo brano nella scelta presente, dove infatti non appare.

Ciò non significa che i testi riuniti qui siano riferibili sempre e in ogni caso a un lavoro fatto per elezione e non su commissione. Anzi, è piuttosto vero il contrario, almeno per quanto riguarda l'impulso iniziale o meglio la sollecitazione. Debbo a Sergio Solmi la segnalazione di Orphée Noir, antologia di poeti neri di lingua francese; a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W.C. Williams per un'edizione speciale che doveva essere illustrata da Marino Marini e che poi non si fece; a Giorgio Bassani un'esortazione analoga a un primo approccio a René Char; a Vanni Scheiwiller l'invito a collaborare a un piccolo omaggio alla poesia di Ezra Pound; a Fernando Bandini la proposta di associarmi con un tentativo di trasposizione in «volgare» alla stampa di uno dei suoi exploits in lingua latina; al regista Walter Pagliaro la domanda di fornitura di un testo italiano per l'allestimento dell'Illusion comique di Pierre Corneille. Ognuno di questi episodi ha una sua piccola storia, a volte curiosa nei suoi sviluppi, che non sto a riferire qui.

La mia libera scelta si è invece esercitata su testi di Apollinaire, su qualche poesia di André Frénaud (qui ne figura una sola), su un poema in prosa di Albert Camus. Perché su questi e non su altri altrettanto suggestivi o su qualche figura svettante da sempre nell'orizzonte poetico prossimo o remoto? E perché nell'ambito di tali opzioni questa o quella poesia e non altre? A parte la propensione verso Apollinaire, o piuttosto la ricorrente attrazione da parte del medesimo, molto è dovuto al caso e all'emotività ossia alla particolarità di certe occasioni di tempo e di luogo. Ad esempio, il breve poema in prosa di Camus l'ho trovato e letto del tutto casualmente, accuratamente trascritto a mano su un foglio affisso al portale della vecchia chiesa romanica del Thor, un villaggio nei pressi dell'Isle-sur-la-Sorgue, nel Vaucluse. Il foglio era lì da mesi, forse da anni, sorprendentemente intatto, immune da sfregi e deturpazioni, e l'ho ricopiato lì stante.

Poi, dopo alcuni anni, l'ho tradotto espressamente per includerlo qui. Un impulso del tutto diverso e molto recente, ma in ogni caso una forte tentazione, mi ha indotto a por mano all'apollinairiano Musicien de Saint-Merry aggiungendolo agli altri miei tentativi dallo stesso autore.

Nemmeno è esatto, come sbrigativamente viene voglia di sostenere, che quest'altro «vizio impunito» (almeno fino a quando non diventa pubblico) che è il tradurre, nasce nel vuoto lasciato dalle poesie che non si sono scritte, o che non si riesce a scrivere. Mi è capitato più di una volta di richiamarmi a una frase di Sergio Solmi: «La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto di invidia, un rimpianto d'aver perduto l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello di altra lingua». Ma càpita anche di pensare, per certi testi, che il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli. Questo mi è certamente accaduto nel caso di Char, dal quale in un primo tempo mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere.

In almeno due altre circostanze, la prima volta a proposito di W.C. Williams, mi è accaduto di confidarmi in questi termini: «Un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un frammento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo».

Tradurre non è mai stato per me un esercizio. Qualche volta una fatica, più spesso un piacere. Dell'esercizio ha avuto semmai qualche effetto benefico a cose fatte, dico in senso prevalentemente psicologico. È un lavoro rasserenante, esenta dallo sgomento della famigerata pagina bianca, che in tali circostanze si apre invece come un invito, magari sottilmente provocante: il più è fatto da un altro, può essere affrontato anche a freddo ben sapendo che in breve il calore verrà. Un nume che ci osservava dall'alto diventa via via un ospite silenzioso ma disponibile e incoraggiante. Con la penna in mano o alla macchina per scrivere non mi sono mai divertito tanto come a tradurre l'Illusion comique, lavoro su commissione per eccellenza.

Non ha alcun interesse per me il «problema» della traduzione letteraria – letterale o «d'arte», bella infedele o brutta fedele che sia.

Non lo sento cioè come un problema, pur ammettendo che dico questo perché la disputa intorno a tale tema non è pane per i miei denti, mentre può invece dar luogo a importanti verifiche in sedi specifiche di studio.

Nessuna decisione preventiva, nessun disegno organico, nessuna ricognizione preliminare a supporto di chissà quali progettazioni è alla base di questa mia attività, determinata più dall'emotività che dal gusto. Né essa – già l'ho accennato – è stata motivata da una volontà di conoscenza e assimilazione di tecniche altrui come apporto all'affinamento o all'evoluzione di tecniche personali. Che implicitamente abbia in certi

casi potuto giovarmi oppure influire su quanto ho scritto di mio è altro discorso, che del resto non saprei precisare da solo.

Esiste poi, o almeno è esistito per me, un momento ulteriore nel quale non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì si traduce l'eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi. Può darsi che questo sia un effetto concomitante e illusorio, ma so anche che senza questa sorta di infatuazione, senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile o mi avrebbe annoiato.

C'è di più. Tra le traduzioni in cui mi sono impegnato molte se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza, li hanno accompagnati come può farlo un motivo musicale, abbastanza perché il mio ricordo ne porti il tono, l'accento e il colore. E non è strano che tale aspetto risulti più durevole rispetto alla memoria di quanto si è scritto in proprio perché la coscienza di quanto si è scritto in proprio è più rapidamente estinta dall'attesa di scrivere altro e dalla tensione che questo comporta.

Vittorio Sereni

ORPHÉE NOIR

ILS SONT VENUS CE SOIR

Ils sont venus ce soir où le
tam
    tam
        roulait de
            rythme en
                rythme
                    la frénésie
des yeux
la frénésie des mains la frénésie
des pieds des statues
DEPUIS
combien de MOI
sont morts
depuis qu'ils sont venus ce soir où le
tam
    tam
        roulait de
            rythme en
                rythme
                    la frénésie
des yeux
la frénésie des mains la frénésie
des pieds des statues.

Léon-G. Damas

SONO VENUTI QUELLA SERA

Sono venuti quella sera del
tam
    tam
        rotante di ritmo
            in ritmo i frenetici
occhi le frenetiche
mani
i frenetici piedi di statue
quanti di ME ne sono morti POI
che son venuti quella sera del
tam
    tam
        rotante di ritmo
            in ritmo i frenetici
occhi le frenetiche mani
i frenetici piedi di statue.

Léon-G. Damas

EN FILE INDIENNE

Et les sabots
des bêtes de somme qui martèlent en Europe
l'aube indécise encore
me rappellent
l'abnégation étrange
des trays matineux repus qui rythment aux Antilles
les hanches des porteuses
en file indienne

Et l'abnégation étrange
des trays matineux repus qui rythment aux Antilles
les hanches des porteuses
en file indienne
me rappelle
les sabots
des bêtes de somme qui martèlent en Europe
l'aube indécise encore.

Léon-G. Damas

IN FILA INDIANA

E gli zoccoli
delle bestie da soma
che in Europa martellano
l'alba ancora indecisa
richiamano la strana abnegazione
delle ceste ricolme che al mattino
ritmano alle Antille
le anche delle portatrici
in fila indiana

E la strana abnegazione
delle ceste ricolme che al mattino
ritmano alle Antille
le anche delle portatrici
in fila indiana
richiama gli zoccoli
delle bestie da soma
che in Europa martellano
l'alba ancora indecisa.

Léon-G. Damas

FUMÉES...

Il est parti ce jour que la forêt en deuil
   versa des fleurs à flots
dans un grand rythme de choses blessées...
   Il est parti
Et depuis
son souvenir flotte, liquide et capricieux
   sur la vapeur d'or
que l'âme jalouse des vieux cerfs
oublie dans la forêt de leur jeunesse rêveuse
   Un pâtre
a sifflé un air que l'on n'entendit plus jamais
   Et le grelot perdu
des chèvres dans la montagne
   se fit plaintif
comme la prière du vent dans les talus...

Étienne Léro

FUMI...

Diluviava fiori la foresta in lutto
il giorno che lui è andato via
in un gran ritmo di cose ferite.
E, lui partito, il suo ricordo fluttua
a fior della bruma dorata
che l'anima gelosa
dei vecchi cervi scorda
nella foresta dell'assorta loro gioventù.
Ed un pastore zufolava un'aria
che mai più fu riudita
e lo sperso campano
delle capre sulla montagna
fu presto un lamento
come la prece del vento sui pendii.

Étienne Léro

CHANT XXII

Bleu, si bleu cet œil du ciel
derrière la vitre!
La vie en fleur entre mes cils.
L'azur entier dans mes paupières.
Bleu, si bleu cet œil du ciel
derrière la vitre!

Mornes, si mornes ces quatre murs!
La mort imprègne terre et pierre
d'une sueur d'outre-planète...
Frais, si frais ces cris d'enfant
dans l'alme enclos.

Mais qui t'entendra, claire Innocence,
ton chant trop pur,
ta voix trop douce
dans le vacarme de la nuit

La force aveugle de l'abîme
tire de son fouet
Le son aigre de l'agonie!
La peau tendre de la douleur
saigne au baiser dur de la corde.

Les étoiles meurent sans un soupir.
Quelle main levée à l'horizon
Va tendre aux lèvres des héros
l'offrande rouge de l'Aurore!

Du sang, je n'en ai point versé.
De la mort, je n'en ai point semée.
Mes doigts sont clairs comme un printemps.
Mon cœur est neuf comme une hostie.

Mais qui l'entendra, chaste Guerrier,

ta voix trop pure,
ton chant trop doux
dans le croassement des ténèbres?

Bleu, si bleu cet œil du ciel
derrière la grille!
Frais, si frais ces cris d'enfant
dans la pelouse!
La vie en fleur entre mes cils.
L'azur entier dans mes paupières.
L'innocence entre les plis de l'âme...

(Prison Civile, Tananarive, 12 juin 1947)

Jacques Rabémananjara

CANTO XXII

Azzurro, così azzurro occhio del cielo
   dietro il vetro!
Vita in fiore tra le ciglia.
Intero tra le palpebre l'azzurro.
Azzurro, così azzurro occhio del cielo
   dietro il vetro.

Ma tetre, così tetre queste mura.
Terra e pietre d'un sudore
d'oltre mondo
intridendo va la morte...
Fresche, così fresche
grida puerili dai parchi beati.

E chi mai, chiara Innocenza, sentirà
   il tuo canto troppo puro,
   la tua voce troppo dolce
nello strepito notturno?

Cieca è la forza dell'abisso, stride
un suono d'agonia sotto la frusta.
Ma tenera la pelle del dolore
sanguina al bacio duro della corda.

Senza un sospiro muoiono le stelle.
E s'alzerà una mano all'orizzonte
per tendere agli Eroi la rossa offerta
dell'Aurora?

Sangue, ma da me non versato.
Morte, non seminata da me.
Chiare come una primavera le mie dita.
Come un'eucarestia nuovo il mio cuore.

Ma la voce troppo pura,

ma il tuo canto troppo dolce
chi mai, casto Guerriero, li udirà
nello strepito notturno?

Azzurro, così azzurro occhio del cielo
dietro la grata. Fresche, così fresche
grida puerili sul prato.
Tra le mie ciglia vita in fiore.
Intero tra le palpebre l'azzurro.
E tra i solchi dell'anima Innocenza...

(Prigione Civile, Tananarive, 12 giugno 1947)

Jacques Rabémananjara

EZRA POUND

The very small children in patched clothing,
Being smitten with an unusual wisdom,
Stopped in their play as she passed them
And cried up from their cobbles:

Guarda! Ahi, guarda! ch'è be'a!

But three years after this
I heard the young Dante, whose last name I do not know –
For there are, in Sirmione, twenty-eight young Dantes and
[thirty-four Catulli;
And there had been a great catch of sardines,
And his elders
Were parking them in the great wooden boxes
For the market in Brescia, and he
Leapt about, snatching at the bright fish
And getting in both of their ways;
And in vain they commanded him to sta fermo!
And when they would not let him arrange
The fish in the boxes
He stroked those which were already arranged,
Murmuring for his own satisfaction
This identical phrase:

Ch'è be'a.

And at this I was mildly abashed.

STUDIO D’ESTETICA

I bimbi piccolissimi in rattoppati panni,
di colpo fatti veggenti,
fermarono il gioco
quando lei passò loro davanti
e grida lanciarono dalla sassosa riva:

Guarda! Ahi, guarda! ch’è be’a!

Ma tre anni più tardi
udii il giovane Dante, di cui ignoro il cognome –
ventotto ce ne sono a Sirmione di giovani Danti
e trentaquattro Catulli;
e c’era stata una bella pesca di sardelle
e i più grandi di lui
in cassette di legno le stavano stipando
per il mercato di Brescia e lui attorno
saltava puntando al pesce lucente
e stando loro tra i piedi;
e come essi sta’ fermo! gli intimavano invano
né volevano lasciarlo sistemare
i pesci nella cassetta
lui carezzò quelli che dentro già stavano,
d’intima soddisfazione mormorare l’udii
l’identica frase:

Ch’è be’a.

E alquanto perplesso io ne rimasi.

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

IN UNA STAZIONE DEL MÉTRO

Questi volti apparsi tra la folla:
petali su un ramo umido e nero.

from Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)

III. TO MADAME LULLIN

You'll wonder that an old man of eighty
Can go on writing you verses...

Grass showing under the snow,
Birds singing late in the year!

And Tibullus could say of his death, in his Latin:
«Delia, I would look on you, dying».

And Delia herself fading out,
Forgetting even her beauty.

da Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)

III. A MADAME LULLIN

Stupirete che un vecchio di ottant'anni
séguiti a scrivere versi d'amore...

Erba che spunta di sotto la neve
uccelli che cantano tardi nell'anno!

E della sua morte dire poté nel suo latino Tibullo:
«Che io ti guardi, Delia, nell'ora mia ultima».

E Delia, anch'essa, appassisce
e nemmeno sa più d'essere stata bella.

RENÉ CHAR

de Feuillets d'Hypnos

138.

Horrible journée! J'ai assisté, distant de quelque cent mètres, à l'exécution de B. Je n'avais qu'à presser sur la gâchette du fusil-mitrailleur et il pouvait être sauvé! Nous étions sur les hauteurs dominant Céreste, des armes à faire craquer les buissons et au moins égaux en nombre aux ss. Eux ignorant que nous étions là. Aux yeux qui imploraient partout autour de moi le signal d'ouvrir le feu, j'ai répondu non de la tête... Le soleil de juin glissait un froid polaire dans mes os.

Il est tombé comme s'il ne distinguait pas ses bourreaux et si léger, il m'a semblé, que le moindre souffle de vent eût dû le soulever de terre.

Je n'ai pas donné le signal parce que ce village devait être épargné à tout prix. Qu'est-ce qu'un village? Un village pareil à un autre? Peut-être l'a-t-il su, lui, à cet ultime instant?

da Fogli d’Ipnos

138.

Orribile giornata! Ho assistito, qualche centinaio di metri distante, all’esecuzione di B. C’era solo da premere il grilletto del mitra e poteva essere salvo! Eravamo sulle alture che dominano Céreste, la boscaglia piena zeppa d’armi e noi in numero almeno pari alle SS, ignare della nostra presenza. Agli occhi dovunque imploranti attorno a me il segnale del fuoco, ho risposto di no col capo... Al sole di giugno un freddo polare mi penetrava le ossa.

È caduto come non ravvisando i suoi carnefici e così leggero, m’è parso, che il minimo soffio di vento l’avrebbe sollevato da terra.

Non ho dato il segnale perché il villaggio doveva a qualunque costo essere risparmiato. Che cos’è un villaggio? Un villaggio simile a un altro? Forse lo ha saputo, lui, in quell’ultimo istante?

146.

Roger était tout heureux d'être devenu dans l'estime de sa jeune femme le mari-qui-cachait-dieu.

Je suis passé aujourd'hui au bord du champ de tournesols dont la vue l'inspirait. La sécheresse courbait la tête des admirables, des insipides fleurs. C'est à quelques pas de là que son sang a coulé, au pied d'un vieux mûrier, sourd de toute l'épaisseur de son écorce.

146.

Roger era tutto contento d’esser divenuto nella considerazione della giovane sposa il marito impenetrabile, il marito-dio.

Sono passato oggi all’orlo del campo di girasoli che alla sola vista lo ispirava. La siccità curvava il capo degli stupendi, insipidi fiori. Là presso è sgorgato il suo sangue, ai piedi di un vecchio gelso, sordo di tutto lo spessore della sua corteccia.

175.

Le peuple des prés m’enchante. Sa beauté frêle et dépourvue de venin, je ne me lasse pas de me la réciter. Le campagnol, la taupe, sombres enfants perdus dans la chimère de l’herbe, l’orvet, fils du verre, le grillon, moutonnier comme pas un, la sauterelle qui claque et compte son linge, le papillon qui simule l’ivresse et agace les fleurs de ses hoquets silencieux, les fourmis assagies par la grande étendue verte, et immédiatement au-dessus les météores hirondelles...

Prairie, vous êtes le boîtier du jour.

175.

M’incanta il popolo dei prati. La sua bellezza esile e priva di veleno, non mi stanco di narrarmela. Il topo campagnolo, la talpa, oscuri bimbi perduti nella chimera dell’erba, l’orbettino, figlio del vetro, il grillo, pedissequo quant’altri mai, la cavalletta che schiocca e conta i suoi panni, la farfalla che simula ebbrezza e stuzzica i fiori coi silenziosi singulti, le formiche fatte sagge dalla verde distesa, e, immediatamente sopra, le rondini meteore...

Prateria, sei lo scrigno del giorno.

221.

La carte du soir.

Une fois de plus l’an nouveau mélange nos yeux.
De hautes herbes veillent qui n’ont d’amour qu’avec le feu et la
[prison mordue.
Après seront les cendres du vainqueur
Et le conte du mal;
Seront les cendres de l’amour;
L’églantier au glas survivant;
Seront tes cendres,
Celles imaginaires de ta vie immobile sur son cône d’ombre.

221.

La carta della sera.

Una volta di più l’anno nuovo confonde i nostri occhi.
Alte erbe son deste che amore non hanno
Se non col fuoco e con la morsa e rimorsa prigione.
Dopo saranno le ceneri del vincitore
E il racconto del male;
Le ceneri saranno dell’amore;
La spinalba superstite al rintocco di morte;
Saranno le ceneri di te,
Immaginarie, della tua vita immobile sul suo cono d’ombra.

222.

Ma renarde, pose ta tête sur mes genoux. Je ne suis pas heureux et pourtant tu suffis. Bougeoir ou météore, il n’est plus de cœur gros ni d’avenir sur terre. Les marches du crépuscule révèlent ton murmure, gîte de menthe et de romarin, confidence échangée entre les rousseurs de l’automne et ta robe légère. Tu es l’âme de la montagne aux flancs profonds, aux roches tues derrière des lèvres d’argile. Que les ailes de ton nez frémissent. Que ta main ferme le sentier et rapproche le rideau des arbres. Ma renarde, en présence des deux astres, le gel et le vent, je place en toi toutes les espérances éboulées, pour un chardon victorieux de la rapace solitude.

222.

Appoggia il capo sui miei ginocchi, mia volpe. Non sono felice eppure tu mi basti. Candeliere o meteora, non c'è più sulla terra cuore gonfio o avvenire. I gradini del crepuscolo rivelano il tuo murmure, covo di menta e rosmarino, confidenza scambiata tra i rossori autunnali e la tua veste leggera. Sei l'anima della montagna dai fianchi profondi, dalle rupi ammutolite dietro labbra d'argilla. Fremano le ali del tuo naso. Chiuda la tua mano il sentiero e accosti la tenda degli alberi. Tutte le speranze franate, mia volpe, io pongo in te al cospetto dei due astri, il gelo e il vento, per un cardo che vinca la rapace solitudine.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

DEDICATION FOR A PLOT OF GROUND

This plot of ground
facing the waters of this inlet
is dedicated to the living presence of
Emily Dickinson Wellcome
who was born in England, married,
lost her husband and with
her five year old son
sailed for New York in a two-master,
was driven to the Azores;
ran adrift on Fire Island shoal,
met her second husband
in a Brooklyn boarding house,
went with him to Puerto Rico
bore three more children, lost
her second husband, lived hard
for eight years in St. Thomas,
Puerto Rico, San Domingo, followed
the oldest son to New York,
lost her daughter, lost her "baby",
seized the two boys of
the oldest son by the second marriage
mothered them – they being
motherless – fought for them
against the other grandmother
and the aunts, brought them here
summer after summer, defended
herself here against thieves,
storms, sun, fire,
against flies, against girls
that came smelling about, against
drought, against weeds, storm-tides,
neighbors, weasels that stole her chickens,
against the weakness of her own hands,

against the growing strength of
the boys, against wind, against
the stones, against trespassers,
against rents, against her own mind.

She grubbed this earth with her own hands,
domineered over this grass plot,
blackguarded her oldest son
into buying it, lived here fifteen years,
attained a final loneliness and –

If you can bring nothing to this place
but your carcass, keep out.

DEDICA PER UN PEZZO DI TERRA

Questo pezzo di terra che fronteggia
le acque di questa baia
è dedicato alla viva presenza
di Emily Dickinson Wellcome:
nacque in Inghilterra, si sposò,
perse il marito
e salpò per New York su un due-alberi
con il figlio cinquenne; fu sospinta
alle Azzorre; andò in deriva
sulle secche dell'Isola del Fuoco,
conobbe il secondo marito
in una pensione di Brooklyn,
fu a Portorico con lui,
diede altri tre figli alla luce,
perse il secondo marito, stentò
per otto anni la vita a St. Thomas
a Portorico a San Domingo,
seguì il figlio maggiore a New York,
perse la figlia, la sua
piccina, prese con sé i due ragazzi
del suo maggiore di seconde nozze,
fece loro da madre
– ché non avevano madre –, per loro
lottò contro l'altra nonna e le zie
e qui li portò per estati ed estati,
qui si difese da ladri
sole fuoco uragani,
da mosche da ragazze che là intorno
ronzavano, da siccità
mareggiate gramigne vicini,
da donnole rubagalline,
dalle sue mani che indebolivano,
dalla forza crescente dei ragazzi,

da vento da pietre da intrusi
da affitti, dal suo stesso cuore.

Questa terra dissodò con le sue mani,
signoreggiò su questa zolla d'erba,
a furia indusse a comprarla il suo più grande,
visse qui quindici anni,
pervenne a una finale solitudine e

se non avete da portare qui
che la vostra carcassa,
statevene via.

THE LONELY STREET

School is over. It is too hot
to walk at ease. At ease
in light frocks they walk the streets
to while the time away.
They have grown tall. They hold
pink flames in their right hands.
In white from head to foot,
with sidelong, idle look –
in yellow, floating stuff,
black sash and stockings –
touching their avid mouths
with pink sugar on a stick –
like a carnation each holds in her hand –
they mount the lonely street.

LA STRADA SOLITARIA

Finita è la scuola. Fa troppo
caldo per andare su e giù.
Per ammazzare il tempo, in bluse chiare,
vanno su e giù per le strade.
Sono cresciute, recano una fiamma
rosa nella mano.
In bianco da capo a piedi
con pigri obliqui sguardi
in tele ariose e gialle
nero foulard calze nere
sfiorando le bocche golose
con cannucce di zucchero rosa
– un garofano pare in mano a ognuna –
salgono la strada solitaria.

ADAM

He grew up by the sea
on a hot island
inhabited by negroes-mostly.
There he built himself
a boat and a separate room
close to the water
for a piano on which he practiced –
by sheer doggedness
and strength of purpose
striving
like an Englishman
to emulate his Spanish friend
and idol – the weather!

And there he learned
to play the flute – not very well –

Thence he was driven
out of Paradise – to taste
the death that duty brings
so daintily, so mincingly,
with such a noble air –
that enslaved him all his life
thereafter –

And he left behind
all the curious memories that come
with shells and hurricanes –
the smells
and sounds and glancing looks
that Latins know belong
to boredom and long torrid hours
and Englishmen
will never understand – whom

duty has marked
for special mention – with
a tropic of its own
and its own heavy-winged fowl
and flowers that vomit beauty
at midnight –

But the Latin has turned romance
to a purpose cold as ice.
He never sees
or seldom
what melted Adam's knees
to jelly and despair – and
held them up pontifically –

Underneath the whisperings
of tropic nights
there is a darker whispering
that death invents especially
for northern men
whom the tropics
have come to hold.

It would have been enough
to know that never,
never, never, never would
peace come as the sun comes
in the hot islands.
But there was
a special hell besides
where black women lie waiting
for a boy –

Naked on a raft
he could see the barracudas
waiting to castrate him
so the saying went –
Circumstances take longer –

But being an Englishman
though he had not lived in England
desde que avía cinco años
he never turned back
but kept a cold eye always
on the inevitable end

never wincing – never to unbend –
God's handyman
going quietly into hell's mouth
for a paper of reference –
fetching water to posterity
a British passport
always in his pocket –
muleback over Costa Rica
eating pâtés of black ants

And the Latin ladies admired him
and under their smiles
dartled the dagger of despair –
in spite of
a most thorough trial –
found his English heart safe
in the roseate steel. Duty
the angel
which with whip in hand...
– along the low wall of paradise
where they sat and smiled
and flipped their fans
at him –

He never had but the one home
Staring Him in the eye
coldly
and with patience –
without a murmur, silently
a desperate, unvarying silence
to the unhurried last.

ADAMO

Divenne adulto sul mare
in un'isola calda
dove quasi non erano che negri.
Si fece una barca e una stanza
prossima all'acqua. E là
si esercitava sul piano:
con ostinazione, con forza
di volontà lottando,
da inglese,
in gara con l'idolo
e amico suo, spagnolo,
– il tempo di quelle parti!

E a suonare il flauto imparò
– senza grande bravura.

E di là fu cacciato, via dal Paradiso
a provare la morte che il dovere
in così delicati bocconi imbandisce,
con tale nobile aria,
che d'allora in poi servo lo fece
per l'intera sua vita.

E tutte si lasciò alle spalle le strane
memorie che vengono
con uragani e conchiglie e suoni e odori
e sguardi saettanti che i latini
sanno appartenere alla noia,
alle ore torride e lunghe – che mai,
segnati per speciale menzione dal dovere,
potranno gli inglesi comprendere –,
con un tropico siffatto
e con siffatti uccelli
dalle pesanti ali

e fiori vomitanti bellezza
a mezzanotte.

Ma in una fermezza di ghiaccio s'è mutata
la fantasia del latino.
Mai egli vede, o di rado,
ciò che fiaccava i ginocchi d'Adamo
in languida disperazione
– e pontificalmente li reggeva.

Sotto i bisbigli delle notti al tropico
c'è un più fondo bisbiglio
inventato dalla morte
con speciale riguardo per gli uomini del Nord
che i Tropici hanno a sé ghermiti.

Sarebbe bastato sapere che mai
e poi mai sarebbe la pace venuta
come il sole sulle isole calde.
E c'era inoltre uno speciale inferno
di donne nere supine in attesa
d'un ragazzo.

Su una zattera, nudo, poteva vedere
i barracuda al varco – così
correva voce –
per castrarlo. – Più tempo
le circostanze richiedono.

Ma, da buon inglese qual era,
seppure non vissuto in Inghilterra
desde que avía cinco años
egli mai si rivolse,
ma sempre ebbe freddamente l'occhio
all'inevitabile limite
sempre incommosso, incrollabile sempre.
Servo di Dio, che quieto
per un benservito si cala
nella bocca d'inferno –
per i posteri acqua derivando
sempre con un passaporto britannico in tasca
a dorso di mulo sulla Costa Rica
mangiando pâté di nere formiche...

e le donne latine lo ammiravano

e sotto i loro sorrisi la lama
della disperazione
vibrata a dispetto
d'una prova
radicale,
incolume trovò il suo cuore d'inglese
nel roseo acciaio. Il Dovere,
l'angelo che con una sferza in pugno...
– sotto il basso muro di paradiso
dove esse sedevano e sorridevano a lui
sfiorandolo con i ventagli –

non ebbe mai se non la sola sua casa.
Freddo e paziente, con l'occhio in Lui fisso...
senza un murmure, muto d'un silenzio
disperato e invariabile
fino all'epilogo
che non affretta il passo.

THESE

are the desolate, dark weeks
when nature in its barrenness
equals the stupidity of man.

The year plunges into night
and the heart plunges
lower than night

to an empty, windswept place
without sun, stars or moon
but a peculiar light as of thought

that spins a dark fire –
whirling upon itself until,
in the cold, it kindles

to make a man aware of nothing
that he knows, not loneliness
itself – Not a ghost but

would be embraced – emptiness,
despair – (They
whine and whistle) among

the flashes and booms of war;
houses of whose rooms
the cold is greater than can be thought,

the people gone that we loved,
the beds lying empty, the couches
damp, the chairs unused –

Hide it away somewhere
out of the mind, let it get roots
and grow, unrelated to jealous

ears and eyes – for itself.

In this mine they come to dig – all.
Is this the counterfoil to sweetest

music? The source of poetry that
seeing the clock stopped, says,
The clock has stopped

that ticked yesterday so well?
and hears the sound of lakewater
splashing – that is now stone.

QUESTE SONO

le desolate cupe settimane
quando la natura, arida, eguaglia
l'umana vacuità.

L'anno affonda nella notte,
ma più giù che la notte il cuore affonda
fino a una vuota plaga
corsa e corsa dal vento
senza luce di sole stelle o luna.

Solo è una luce, come di pensiero,
e tetro un fuoco ne serpeggia,
mulinante, che freddo
avvampa infine in consapevolezza
di nulla che si conosca
e non è solitudine nemmeno
– anche uno spettro lo si abbraccerebbe –

vuoto, disperazione...
(e chi geme, chi sibila...) tra i lampi

e i tuoni di guerra:
case che oltre il pensabile
hanno fredde le stanze,
partita la gente che amammo
e vuoti i letti, umidi i divani,
le poltrone deserte.

Nascondile queste cose dove ti pare,
che mettano radici via dalla memoria
e crescano lungi da occhi
ed orecchi gelosi,
senza rapporto, sole.

Tutti a questa miniera vengono a scavare.

È questa la matrice
della più dolce musica? La fonte
di poesia che dice,
se l'orologio è fermo,
fermo è l'orologio che ieri
scandiva gli attimi
così sicuro?

E battere ascolta
il fiotto dell'acqua lacustre
che ora è pietra.

A FLOWING RIVER

You are lovely as a river
under tranquil skies –
There are imperfections
but a music overlays them –

telling by how dark a bed
the current moves
to what sea that shines
and ripples in my thought

CORRENTE

Hai l'incanto d'un fiume
sotto cieli tranquilli.
Ci sono cose imperfette
ma vi si stende una musica.

E dice per che letto
di tenebre si spinge la corrente
a che smagliante mare
che increspa la mia mente.

from The Clouds

IV.

With each, dies a piece of the old life, which he carries,
a precious burden, beyond! Thus each
is valued by what he carries and that is his soul –
diminishing the bins by that much
unless replenished.

It is that which is the brotherhood:
the old life, treasured. But if they live?
What then?

The clouds remain
– the disordered heavens, ragged, ripped by winds
or dormant, a caligraphy of scaly dragons and bright moths,
of straining thought, bulbous or smooth,
ornate, the flesh itself (in which
the poet foretells his own death); convoluted, lunging upon
a pismire, a conflagration, a...

da Le nuvole

IV.

Di vecchia vita un brano muore con ognuno,
prezioso fardello ch'egli si porta di là.
Pregio ognuno ha così da quello che porta
ed è l'anima sua:
di quel tanto,
se di nuovo non siano colmati,
si svuotano i granai.
È questo ciò che affratella:
la vita che passò, fatta tesoro.
Ma se si vive?
Che ne è allora?
Restano le nubi.
I cieli sconvolti, sfilacciati, lacerati dai venti,
o dormienti, un arabesco di scaglie di draghi, di luminose falene,
di pensiero in tensione, adorni, in globi, in strati,
la carne stessa – ove la propria morte
pronostica il poeta – convoluti, in volta su
un bulicame, una conflagrazione, un...

A UNISON

The grass is very green, my friend,
and tousled, like the head of –
your grandson, yes? And the mountain,
the mountain we climbed
twenty years since for the last
time (I write this thinking
of you) is saw-horned as then
upon the sky's edge – an old barn
is peaked there also, fatefully,
against the sky. And there it is
and we can't shift it or change
it or parse it or alter it
in any way. Listen! Do you not hear
them? the singing? There it is and
we'd better acknowledge it and
write it down that way, not otherwise.
Not twist the words to mean
what we would have said but to mean
– what cannot be escaped: the
mountain riding the afternoon as
it does, the grass matted green,
green underfoot and the air –
rotten wood. Hear! Hear them!
the Undying. The hill slopes away,
then rises in the middleground,
you remember, with a grove of gnarled
maples centering the bare pasture,
sacred, surely – for what reason?
I cannot say. Idyllic!
a shrine cinctured there by
the trees, a certainty of music!
a unison and a dance, joined
at this death's festival: Something

of a shed snake's skin, the beginning
goldenrod. Or, best, a white stone,
you have seen it: Mathilda Maria
Fox – and near the ground's lip,
all but undecipherable, Aet Suae,
Anno 9 – still there, the grass
dripping of last night's rain – and
welcome! The thin air, the near,
clear brook water! – and could not,
and died, unable; to escape
what the air and the wet grass –
through which, tomorrow, bejeweled,
the great sun will rise – the
unchanging mountains, forced on them –
and they received, willingly!
Stones, stones of a difference
joining the others at pace. Hear!
Hear the unison of their voices...

UNISONO

Verde, verde è l'erba e arruffata
come forse il capo... di tuo nipote, amico.
E la cresta del monte che insieme
per l'ultima volta
vent'anni fa si saliva
(penso a te nello scriverlo)
all'orlo del cielo si spezza come allora
e là, manco a dirlo, contro il cielo
un vecchio fienile s'appunta.
Esistono, queste cose.
E noi non possiamo spostarle,
né alterarle o mutarle,
o discuterle in alcun modo.
Ascolta, li odi? Li odi cantare?
Esistono, queste cose.
E il meglio è ammetterle e scriverle
non altrimenti da come sono:
che non dicano a forza, le parole,
ciò che avremmo voluto,
ma dicano solo le cose
cui non è dato sfuggire: la montagna
in groppa al meriggio, com'è,
la verde erba gualcita,
verde tappeto e l'aria –
legno fradicio. Ascolta.
Ascoltali, gli Imperituri.
Declina il colle e dilunga,
poi s'erge, ricordi, a mezza costa
con un folto di aceri nodosi
in cuore a un brullo pascolo:
sacro, certo, ma perché? Non saprei.
L'idillio d'un tabernacolo
coronato dagli alberi,

una certezza di musica e intrecciarsi
di musica e danza in questa sagra
di morte: qualcosa
come una spoglia di serpe, il verbasco
al suo fiorire.
O, meglio, bianca – l'hai vista – una lapide
Mathilda Maria
Fox e al limite del campo
ancora Aet Suae, Anno 9
appena leggibile, l'erba
stillante della pioggia d'iernotte – e
benvenuta! L'aria
sottile, l'acqua limpida d'un
vicino rivo! E non ressero,
e caddero, inermi; per sfuggire
a quel che l'aria, che l'umida erba
– tra cui sfavillante, domani,
grande il sole sorgerà –
che i monti immutabili imponevano
loro – ed essi accettarono,
volentieri. Lapidi,
lapidi d'una diversità
che le altre raggiungono al passo.
Ascolta, ascolta l'unisono delle loro voci.

NEW MEXICO

Anger can be transformed
to a kitten – as love
may become a mountain in
the disturbed mind, the
mind that prances like
a horse or nibbles, starts
and stares in the parched
sage of the triple
world – of stone, stone
layered and beaten under
the confessed brilliance
of this desert noon.

NUOVO MESSICO

In un soffice gatto
può mutarsi la furia
– come l'amore può
diventare montagna
nella mente stravolta, la mente
che s'impenna che bruca qua e là
che trasale e s'incanta nell'arsa
salvia del triplice mondo –
di sasso, di sasso
striato e sbozzato nella cruda
lucentezza di questo
mezzogiorno deserto.

from The Desert Music

[...]

Leaving California to return east, the fertile desert,
(were it to get water)
surrounded us, a music of survival, subdued, distant, half
heard; we were engulfed
by it as in the early evening, seeing the wind lift
and drive the sand, we
passed Yuma. All night long, heading for El Paso to
meet our friend,
we slept fitfully. Thinking of Paris, I waked to the tick
of the rails. The
jagged desert .

– to tell
what subsequently I saw and what heard

– to place myself (in
my nature) beside nature

– to imitate
nature (for to copy nature would be a
shameful thing)

I lay myself down:

The Old Market's a good place to begin:
Let's cut through here –
techilla's only
a nickel a slug in these side streets.
Keep out though. Oh, it's all right at
this time of day but I saw H. terribly

beaten up in one of those joints. He
asked for it. I thought he was going to
be killed. I do
my drinking on the main drag .

That's the bull-ring

Oh, said Floss, after she got used to the
change of light .
What color! Isn't it
wonderful!

– paper flowers (para los santos)
baked red-clay utensils, daubed
with blue, silverware,
dried peppers, onions, print goods, children's
clothing . the place deserted all but
for a few Indians squatted in the
booths, unnoticing (don't you think it)
as though they slept there .

There's a second tier. Do you
want to go up?

What makes Texans so tall?
We saw a woman this morning in a mink cape
six feet if she was an inch. What a woman!

Probably a Broadway figure.

– tell you what else we saw: about a million
sparrows screaming their heads off
in the trees of that small park where
the buses stop, sanctuary,
I suppose,
from the wind driving the sand in that way
about the city .

Texas rain they call it

– and those two alligators in the fountain .

There were four

I saw only two

They were looking

right at you all the time .

Penny please! Give me penny please, mister.

Don’t give them anything.

Instinctively

one has already drawn one’s naked
wrist away from those obscene fingers
as in the mind a vague apprehension speaks
and the music rouses .

[...]

[...]

da La musica del deserto

[...]

Lasciando la California per tornare ad oriente
il fertile deserto (solo che avesse acqua)
ci attorniò, musica di sopravvivenze, soffocata, distante,
udibile sì e no; ne eravamo investiti
mentre di prima sera, il turbine scorgendo
della sabbia nel vento
passavamo Yuma. Tutta la notte, puntando su El Paso
incontro ad un amico
ci assopivamo a scosse. Mi svegliai
col pensiero a Parigi
sul ritmo dei binari. L'increspato
deserto .

– per dire
ciò che in seguito vidi e udii

– per collocarmi (nella
mia natura) accanto alla natura

– per imitare
la natura (sarebbe una vergogna
copiare la natura)

Mi distesi:

Il Mercato Vecchio buono per cominciare:
Prendiamo di lì –
un nichelino solo
la tequila al bicchiere in questi vicoletti.

Alla larga però. Benissimo a quest'ora,
ma le botte che da H. vidi prendere
in un posto di questi. Era andato
a cercarsele. Temetti
che ci lasciasse la pelle. Le mie
bevute me le faccio sul corso .

Questa è l'arena dei tori.

Oh, disse Floss, poi ch'ebbe fatto l'occhio
alla luce diversa .
Che colore! Non è
meraviglioso?

– fiori di carta (para los santos)
utensili di terracotta rossa
pitturati di blu, posate, peperoni
secchi, cipolle, stampati,
vestiti per bambini . Solitudine,
salvo quei quattro indiani accovacciati
tra i banchi, senza un segno
di vita (mica crederci)
come se là dormissero .

C'è
una seconda fila. Vuoi salire?

Ma perché sono così alti i texani?
La donna in visone di stamane
era alta sei piedi almeno. Ma che donna!

Forse una di Broadway.

Ecco poi quel che vedemmo d'altro:
un milione di passeri circa
a perdifiato pigolanti su
gli alberi del piccolo parco
dove fermano gli autobus, riparo,
credo, dal vento,
che porta a quel modo la sabbia
in giro per la città .

Pioggia del Texas la chiamano

– e i due alligatori nella fontana .

Ce n’erano quattro.

Ne ho visti solo due

Per tutto il tempo

ti guardavano .

Un penny prego. Prego un penny signore.

Non dargli niente.

D’istinto

hai già distolto il polso nudo via
da quelle sozze dita mentre
una vaga apprensione parla in te
e si desta la musica .

[...]

ANDRÉ FRÉNAUD

ANCIENNE MÉMOIRE

à Jean Bazaine

Déjà le front contre la pierre
de mille années je me souviens.
De la France jeune juchée sut les collines
de la soupe épaisse et des creux d'eau dormante
des cultures enclavées dans les forêts approfondies
des premières vendanges et des nouveaux promus
de la lumière étonnée de la lune pleine
de l'éclat matinal du manoir et de la métairie
des poires en espalier et des viviers sans nulle peine
des corbeaux patrouillant et de leurs cris d'effroi
du feu qui s'envolait de la vierge vaincue
de la neige sur les épines où l'on s'enfonce
des aubes malicieuses et des couchants salis
du grand soleil reverdissant la montagne
du long courage des grands-parents
de la finesse du bois travaillé
des abdications et de l'honneur
de la mort très ancienne
de la douleur quotidienne
de l'amour amer
du bonheur pâli
de toi de moi si peu que rien.

19-20 janvier 1957

ANTICA MEMORIA

a Jean Bazaine

La fronte ormai contro la pietra
di mille anni mi rammento.
Della giovane Francia accucciata sulle colline
della zuppa densa e delle pozze dormienti
dei coltivi racchiusi dentro il cuore dei boschi
delle prime vendemmie e dei nuovi promossi
della luce stupefatta del plenilunio
del maniero al mattino e della fattoria
delle pere a spalliera e dei vivai senza stento
dei corvi in pattuglia e del loro spavento
del fuoco guizzante della vergine vinta
della neve sui rovi dove si sprofonda
delle albe argute e dei tramonti sfatti
del sole che grande la montagna rinverde
del lungo coraggio dei nonni
della finezza del legno lavorato
delle abdicazioni e dell'onore
della morte antichissima
del quotidiano dolore
dell'amaro d'amore
della felicità che stinge
di te di me non più che poco, niente.

19-20 gennaio 1957

ANCORA DA RENÉ CHAR

DÉCLARER SON NOM

J’avais dix ans. La Sorgue m’enchâssait. Le soleil chantait les heures sur le sage cadran des eaux. L’insouciance et la douleur avaient scellé le cop de fer sur le toit des maisons et se supportaient ensemble. Mais quelle roue dans le cœur de l’enfant aux aguets tournait plus fort, tournait plus vite que celle du moulin dans son incendie blanc?

DIRE IL PROPRIO NOME

Decenne, m'inalveolava la Sorgue.
Il sole cantava le ore sul quadrante quieto
delle acque.
Noncuranza e dolore avevano saldato il galletto
di ferro sul tetto delle case e si tolleravano
uniti.
Ma quale ruota nel cuore del bimbo
in agguato girava più forte, girava
più lesta di quella del mulino
nel suo incendio bianco?

TRACÉ SUR LE GOUFFRE

Dans la plaie chimérique de Vaucluse je vous ai regardé souffrir. Là, bien qu'abaissé, vous étiez une eau verte, et encore une route. Vous traversiez la mort en son désordre. Fleur vallonnée d'un secret continu.

TRACCIATO SUL BARATRO

Nella piaga chimerica di Valchiusa
l'ho guardato soffrire. Era, benché prostrato,
un'acqua verde laggiù, e poi anche una strada.
Attraversava la morte nel suo disordine.
Fiore ondulato d'un insonne segreto.

AUX PORTES D’AEREA

L’heureux temps. Chaque cité était une grande famille que la peur unissait; le chant des mains à l’œuvre et la vivante nuit du ciel l’illuminaient. Le pollen de l’esprit gardait sa part d’exil. Mais le présent perpétuel, le passé instantané, sous la fatigue maîtresse, ôtèrent les lisses.

Marche forcée, au terme épars. Enfants battus, chaume doré, hommes sanieux, tous à la roue! Visée par l’abeille de fer, la rose en larmes s’est ouverte.

ALLE PORTE DI AEREA

Tempo felice. Una grande famiglia ogni città, che la paura univa. Il canto delle mani all'opera e la notte viva del cielo la illuminavano. Il polline dello spirito serbava la sua parte di esilio. Ma il presente perpetuo, il passato istantaneo, sudditi alla fatica levarono gli ormeggi.
Marcia forzata, a sperse mete. Bimbi battuti, stoppia dorata, uomini infetti, tutti alla mola! Puntata dall'ape di ferro, si è schiusa in lagrime la rosa.

LE MUR D’ENCEINTE ET LA RIVIÈRE

Je ne voudrais pas m’en aller devant toi, telle une herbe fauchée, t’appeler contre Thouzon désert et son cœur non détruit.

IL MURO DI CINTA E IL RIO

Andarmene non vorrei innanzi a te
come erba falciata, chiamarti
contro Thouzon deserta
e il suo non distrutto cuore.

DANSONS AUX BARONNIES

En robe d'olivier

l'Amoureuse

avait dit:

Croyez à ma très enfantine fidélité.

Et depuis,

une vallée ouverte

une côte qui brille

un sentier d'alliance

ont envahi la ville

où la libre douleur est sous le vif de l'eau.

BALLO ALLE BARONIE

Credici

– in veste d’ulivo

aveva detto la Bella –

credi alla molto

infantile mia fedeltà.

E da quell’attimo

una vallata ariosa

una costa splendente

un sentiero di accordo

hanno invaso la città

dove il dolore libero

sta sotto il vivo dell’acqua.

YVONNE

La soif hospitalière

Qui l'entendit jamais se plaindre?

Nulle autre qu'elle n'aurait pu boire sans mourir les quarante
[fatigues,
Attendre, loin devant, ceux qui viendront après;
De l'éveil au couchant sa manœuvre était mâle.

Qui a creusé le puits et hisse l'eau gisante
Risque son cœur dans l'écart de ses mains.

YVONNE

La sete ospitale

Qualcuno l'ha sentita lamentarsi mai?

Bersi tutta quella fatica senza morirne
avrebbe potuto solo lei, lontano
davanti a tutti aspettare quanti verranno dopo.
Dalla sveglia al sonno maschia la sua manovra.

Chi il pozzo ha scavato traendone l'acqua su
rischia nella coppa delle mani il suo cuore.

LE BANC D’OCRE

Par une terre d’Ombre et de rampes sanguines nous retournions aux: rues. Le timon de l’amour ne nous dépassait pas, ne gagnait plus sur nous. Tu ouvris ta main et m’en montras les lignes. Mais la nuit s’y haussait. Je déposai l’infime ver luisant sur le tracé de vie. Des années de gisant s’éclairèrent soudain sous ce fanal vivant et altéré de nous.

IL BANCO D’OCRA

Per una terra d’ombra e per rampe sanguigne tornavamo alle strade. Il timone dell’amore non ci sorpassava, non ci precedeva più. Hai aperto la mano e me ne hai mostrato le linee. Ma vi sorgeva la notte. Ho deposto l’infima lucciola sul solco della vita. Anni di prostrazione si sono illuminati di colpo a quel fanale vivo e assetato di noi.

FAIM ROUGE

Tu étais folle.

Comme c'est loin!

Tu mourus, un doigt devant ta bouche,
Dans un noble mouvement,
Pour couper court à l'effusion;
Au froid soleil d'un vert partage.

Tu étais si belle que nul ne s'aperçut de ta mort.
Plus tard, c'était la nuit, tu te mis en chemin avec moi.

Nudité sans méfiance,
Seins pourris par ton cœur.

A l'aise en ce monde occurrent,
Un homme, qui t'avait serrée dans ses bras,
Passa à table.

Sois bien, tu n'es pas.

FAME ROSSA

Pazza. Eri pazza.

Com’è lontano!

Con un nobile moto te ne andavi,
un dito sulla bocca
per rompere con le effusioni:
col sole freddo di una verde spartizione.

Tanto bella che nessuno capì che eri morta.
Più tardi, era notte, ti sei incamminata con me.

Nudità senza ritegno,
seni disfatti dal tuo cuore.

Si metteva a tavola
uno che ti aveva avuta tra le braccia:
pacifico nel mondo corrivo.

Stai bene: non sei.

LE GAUCHER

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main.
L'obscurcissement de la main qui nous presse et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource, ne nous évitant pas le ravin et l'épine, le feu prématuré, l'encerclement des hommes, cette main préférée à toutes, nous enlève à la duplication de l'ombre, au jour du soir. Au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie.

IL MANCINO

Non ci consola di niente la mano che teniamo camminando, la perigliosa fioritura della carne di una mano.
L'abbuiarsi della mano che ci preme e ci porta, anche innocente, la mano odorosa in cui ci infondiamo e serbiamo vigore, che non ci evita il precipizio e la spina, il fuoco prematuro, l'accerchiamento degli uomini, questa mano su tutte amata, ci toglie al duplicarsi dell'ombra, al giorno della sera. Al giorno che splende di sopra la sera, gualcita la sua soglia d'agonia.

RÉMANENCE

De quoi souffres-tu? Comme si s'éveillait dans la maison sans bruit l'ascendant d'un visage qu'un aigre miroir semblait avoir figé. Comme si, la haute lampe et son éclat abaissés sur une assiette aveugle, tu soulevais vers ta gorge serrée la table ancienne avec ses fruits. Comme si tu revivais tes fugues dans la vapeur du matin à la rencontre de la révolte tant chérie, elle qui sut, mieux que toute tendresse, te secourir et t'élever. Comme si tu condamnais, tandis que ton amour dort, le portail souverain et le chemin qui y conduit.
De quoi souffres-tu?
De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréfléchi qui disparaît. D'une étoile qui s'est, la folle, rapprochée et qui va mourir avant moi.

PERMANENZA

Di che cosa soffri? Come se si svegliasse nella casa senza rumore l'ascendente di un volto che uno specchio agro avesse raggelato. Come se, abbassata su un piatto cieco la lampada e il suo bagliore, la vecchia mensa coi frutti tu sollevassi alla gola serrata. Come se rivivessi le tue fughe nel vapore del mattino incontro alla rivolta tanto amata, lei che meglio di ogni tenerezza ha potuto assisterti e educarti. Come se tu murassi, mentre il tuo amore dorme, il portale sovrano e la via che vi penetra.
Di che cosa soffri?
Dell'irreale intatto dentro il reale devastato. Dei loro meandri avventurosi cerchiati di richiami e di sangue. Di quanto fu scelto e non toccato, dalla sponda del balzo alla proda raggiunta, del presente irriflesso che scompare. Di una stella che si è accostata, folle, e sta per morire prima di me.

COURS DES ARGILES

Vois bien, portier aigu, du matin au matin,
Longues, lovant leur jet, les ronces frénétiques,
La terre nous presser de son regard absent,
La douleur s'engourdir, grillon au chant égal,
Et un dieu ne saillir que pour gonfler la soif
De ceux dont la parole aux eaux vives s'adresse.

Dès lors réjouis-toi, chère, au destin suivant:
Cette mort ne clôt pas la mémoire amoureuse.

CORSO DELLE ARGILLE

Vedili, custode penetrante, da una mattina all'altra,
lunghi, attorcigliantisi, i frenetici rovi,
la terra premerci col suo sguardo assente,
ottundersi il dolore, grillo dal canto uguale,
e un dio erompere solo per fare più fonda la sete
di quanti alle acque vive la parola rivolgono.

Al destino ulteriore rallegrati dunque, mia cara:
non chiude, questa morte, la memoria amorosa.

L’ABRI RUDOYÉ

De tout temps j’ai aimé sur un chemin de terre la proximité d’un filet d’eau tombé du ciel qui vient et va se chassant seul et la tendre gaucherie de l’herbe médiane qu’une charge de pierres arrête comme un revers obscur met fin à la pensée.

IL SITO SCONVOLTO

Amato ho sempre la prossimità
su un sentiero di terra di un filo
di acqua piovana
che viene e va rincorrendosi solo
e la tenera
buffa erba mediana che una
montagnola di sassi interrompe
come un risvolto oscuro
mette fine al pensiero.

CÉRÉMONIE MURMURÉE

Rex fluminis Sorgiae

Comme une communiante agenouillée tendant son cierge,
Le scorpion blanc a levé sa lance et touché au bon endroit.
Surprise lui prêta sa ruse et son jarret.
Bah! le courant des eaux grossies passera sur ce naïf tableau.
Narcisses, boutons d’or s’effaceront au cœur du pré.
Le roi des aulnes se meurt.

CERIMONIA DI MURMURI

Rex fluminis Sorgiae

Come una comunicanda inginocchiata che tende il suo cero,
lo scorpione bianco ha alzato la sua lancia e colto il punto giusto.
Sorpresa gli fornì garretto e astuzia.
Bah! L'onda di piena passerà su questo quadro ingenuo.
Narcisi, ranuncoli svaniranno dal cuore del prato.
Muore il re degli ontani.

ÉPROUVANTE SIMPLICITÉ

Mon lit est un torrent aux plages desséchées. Nulle fougère n'y cherche sa patrie. Où t'es-tu glissé tendre amour?

Je suis parti pour longtemps. Je revins pour partir.

Plus loin, l'une des trois pierres du berceau de la source tarie
disait ce seul mot gravé pour le passant: «Amie».

J'inventai un sommeil et je bus sa verdeur sous l'empire de l'été.

STRUGGENTE SEMPLICITÀ

Un torrente con sponde riarse è il mio letto. Non vi cerca patria felce alcuna. Dove mai sei finito tenero amore?

Ero andato via per molto. Sono tornato per andarmene.

Più in là, questa sola parola incisa per il passante diceva da uno dei tre sassi della sua nicchia la sorgente estinta: «Amica».

Ho inventato un sonno, bevuto ne ho tutto il verde sotto la signoria dell'estate.

RELIEF ET LOUANGE

Du lustre illuminé de l'hôtel d'Anthéor où nous coudoyaient d'autres résidents qui ignoraient notre alliance ancienne, la souffrance ne fondit pas sur elle, la frêle silhouette au rire trop fervent, surgie de son linceul de l'Epte pour emplir l'écran rêveur de mon sommeil, mais sur moi, amnésique des terres réchauffées. Le jamais obtenu, puisque nul ne ressuscite, avait ici un regard de jeune femme, des mains offertes et s'exprimait en paroles sans rides. Le passage de la révélation à la joie me précipita sur le rivage du réveil parmi les vagues de la réalité accourue; elles me recouvrirent de leurs sables bouillonnants. C'est ainsi que le caducée de la mémoire me fut rendu. Je m'attachai une nouvelle fois à la vision du second des trois Mages de Bourgogne dont j'avais tout un été admiré la fine inspiration. Il risquait un œil vers le Septentrion au moment de recevoir sa créance imprécise. A faible distance, Eve d'Autun, le poignet sectionné, ferait retour à son cœur souterrain, laissant aux sauvagines son jardin saccagé. Eve suivante, aux cheveux récemment rafraîchis et peignés, n'unirait qu'à un modeleur décevant sa vie blessée, sa gaieté future.

SCULTURA E ELOGIO

Dal lampadario illuminato dell'albergo di Anthéor dove ci sfioravano altri ospiti ignari della nostra antica intesa, la sofferenza non calò su di lei, non sulla fragile figura dal viso troppo fervido, sorta dal suo sudario dell'Epte a riempire lo schermo su cui il mio sonno sognava, ma su di me, immemore delle terre in tepore. Il non avuto mai, poiché nessuno resuscita, aveva qui uno sguardo di donna giovane, mani che si offrivano, e si esprimeva in parole senza grinze.
Il trapasso dalla rivelazione alla gioia mi precipitò sulla riva del risveglio tra i flutti dell'accorsa realtà; mi ricoprirono con le loro sabbie tumultuanti. Il caduceo della memoria mi fu così restituito. Ancora una volta mi incantai alla visione del secondo dei Magi di Borgogna la cui sottile ispirazione avevo ammirato per tutta un'estate. Avventurava un occhio a Settentrione nell'atto di ricevere il suo credo confuso. A breve distanza ecco poi Eva di Autun col suo polso reciso, fare ritorno al proprio cuore sotterraneo, lasciando agli uccelli selvatici il giardino spogliato. E l'Eva ulteriore, i capelli ravvivati e composti, solo a un modellatore deludente unire la sua vita ferita, la sua allegrezza futura.

SOMMEIL AUX LUPERCALES

Refoulées par le jour, effacées de notre regard qui était leur espace fertile, les grandes interdites accourent une à une, puis en nombre, tels des comptoirs faillis en pays éloigné qui reviendraient à la vie en passant vertigineusement de leur voûte à la nôtre.
Nous nous suffisions, sous le trait de feu de midi, à construire, à souffrir, à copartager, à écouter palpiter notre révolte, nous allons maintenant souffrir, mais souffrir en sursaut, fondre sur la fête et croire durable le succès de ce soulèvement, en dépit de sa rapide extinction.
Éclats de notre jeunesse, éclats pareils à des lézards chatoyants tirés de leur sommeil anfractueux; dès lors pressés d'atteindre le voyageur fondamental dont ils demeurent solidaires.

SONNO AI LUPERCALI

Rimosse dal giorno, dileguate dal nostro sguardo, loro spazio fecondo, a una a una accorrono le grandi interdette, poi in gran numero, quali empori falliti in terra lontana e redivivi nel vertiginoso passaggio dalla loro volta alla nostra.
Sotto il dardo infuocato di mezzodì, bastavamo a noi stessi: a costruire, a penare, a condividere, ad auscultare il palpito della nostra rivolta; ora ci toccherà soffrire, ma sussultando, sulla festa avventarci e credere duraturo il successo di quella sommossa a dispetto del suo rapido estinguersi.
Schegge della nostra gioventù, schegge come lucertole trascoloranti destate dal loro sonno anfrattuoso; che da allora si affannano a raggiungere il viaggiatore fondamentale, solidali restandogli.

ÉBRIÉTÉ

Tandis que la moisson achevait de se graver sur le cuivre du soleil, une alouette chantait dans la faille du grand vent sa jeunesse qui allait prendre fin. L’aube d’automne parée de ses miroirs déchirés de coups de feu, dans trois mois, retentirait.

EBBREZZA

Terminava la messe d'incidersi
sul rame del sole e nella faglia
del grande vento un'allodola
cantava la sua gioventù prossima a fine.
Tre mesi – e avrebbe l'alba
d'autunno adorna dei suoi specchi
crivellati di spari
echeggiato.

RODIN

Ces marcheurs, je les ai accompagnés longtemps. Ils me précédaient ou louvoyaient, balbutiants et cahotants, à la faveur d'un tourbillon qui les maintenait toujours en vue. Ils étaient peu pressés d'arriver au port et à la mer, de se livrer au caprice exorbitant de l'ennemi. Aujourd'hui la lyre à six cordes du désespoir que ces hommes formaient, s'est mise à chanter dans le jardin empli de brouillard. Il n'est pas impossible qu'Eustache le dévoué, le chimérique, ait entrevu sa vraie destination qui ne se comptait pas en instants de terreur mais en souffle lointain dedans un corps constant.

24 janvier 1973

RODIN

A lungo li ho accompagnati, quei camminanti. Mi precedevano oppure mi rasentavano, farfugliando e sobbalzando, portati da un turbine che li teneva sempre in vista. Fretta non ne avevano molta di giungere al porto e al mare, di abbandonarsi all'arbitrio esorbitante del nemico. Oggi la lira esacorde di disperazione che quegli uomini formavano si è messa a cantare nel giardino gremito di nebbia. Chissà che Eustache il votato, il chimerico, non abbia intravisto la sua destinazione vera: non calcolata in attimi di terrore, ma in un soffio remoto dentro un corpo costante.

24 gennaio 1973

GUILLAUME APOLLINAIRE

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

IL PONTE MIRABEAU

Sotto Pont Mirabeau la Senna va
E i nostri amori potrò mai scordarlo
C'era sempre la gioia dopo gli affanni

Venga la notte suoni l'ora
I giorni vanno io non ancora

Le mani nelle mani restiamo faccia a faccia
E sotto il ponte delle nostre braccia
Stanca degli eterni sguardi l'onda passa

Venga la notte suoni l'ora
I giorni vanno io non ancora

L'amore va come quell'acqua fugge
L'amore va come la vita è lenta
E come la speranza è violenta

Venga la notte suoni l'ora
I giorni vanno io non ancora

Passano i giorni e poi le settimane
Ma non tornano amori né passato
Sotto Pont Mirabeau la Senna va

Venga la notte suoni l'ora
I giorni vanno io non ancora

LE VOYAGEUR

Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant

La vie est variable aussi bien que l'Euripe

Tu regardais un banc de nuages descendre
Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures
Et de tous ces regrets de tous ces repentirs
Te souviens-tu

Vagues poissons arqués fleurs surmarines
Une nuit c'était la mer
Et les fleuves s'y répandaient

Je m'en souviens je m'en souviens encore

Un soir je descendis dans une auberge triste
Auprès de Luxembourg
Dans le fond de la salle il s'envolait un Christ
Quelqu'un avait un furet
Un autre un hérisson
L'on jouait aux cartes
Et toi tu m'avais oublié

Te souviens-tu du long orphelinat des gares
Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
Et vomissaient la nuit le soleil des journées
O matelots ô femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en

Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
Deux matelots qui ne s'étaient jamais parlé
Le plus jeune en mourant tomba sur le côté

O vous chers compagnons
Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses
Traîneau d'un boucher régiment des rues sans nombre

Cavalerie des ponts nuits livides de l'alcool
Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles

Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages

Les cyprès projetaient sous la lune leurs ombres
J'écoutais cette nuit au déclin de l'été
Un oiseau langoureux et toujours irrité
Et le bruit éternel d'un fleuve large et sombre

Mais tandis que mourants roulaient vers l'estuaire
Tous les regards tous les regards de tous les yeux
Les bords étaient déserts herbus silencieux
Et la montagne à l'autre rive était très claire

Alors sans bruit sans qu'on pût voir rien de vivant
Contre le mont passèrent des ombres vivaces
De profil ou soudain tournant leurs vagues faces
Et tenant l'ombre de leurs lances en avant

Les ombres contre le mont perpendiculaire
Grandissaient ou parfois s'abaissaient brusquement
Et ces ombres barbues pleuraient humainement
En glissant pas à pas sur la montagne claire

Qui donc reconnais-tu sur ces vieilles photographies
Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
C'était tu t'en souviens à la fin de l'été

Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
L'aîné portait au cou une chaîne de fer
Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse

Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant

La vie est variable aussi bien que l'Euripe

IL VIAGGIATORE

Aprite questa porta a cui batto piangendo

La vita è variabile tal quale l'Euripo

Guardavi un banco di nuvole discendere
Col piroscafo orfano verso le febbri future
E di tanti rimpianti di tanti
Pentimenti ti ricordi tu

Onde pesci arcuati fiori ultramarini
Un mare era la notte
E vi si effondevano i fiumi

Me ne ricordo me ne ricordo ancora

Una sera son sceso a una locanda triste
Vicino a Lussemburgo
In fondo alla sala spiccava il volo un Cristo
Uno aveva un furetto
Un altro un porcospino
Giocavano a carte e tu
Già mi avevi dimenticato

Te lo ricordi il lungo orfanotrofio
Delle stazioni le traversate di città
Che sempre giravano in tondo
Vomitando di notte tutto il sole del giorno

O donne oscure o marinai e voi
Miei compagni
Di tutto questo ricordatevi

Due marinai che non si erano lasciati mai
Due marinai che mai si erano parlati
Cadde sul fianco il più giovane morendo

O voi compagni miei

Suonerie delle stazioni canti di mietitrici
Traino d'un beccaio reggimento delle strade innumeri
Cavalleria dei ponti notti livide d'alcool
Le città che ho veduto vivevano da folli

Te li ricordi i suburbi e il gregge lamentoso dei paesaggi

I cipressi alla luna mandavano ombre più lunghe
Quella notte ascoltavo al cader dell'estate
Un uccello svenevole e sempre irritato
E l'eterno fragore di un fiume largo e cupo

Ma se pure morenti scendevano alla foce
Tutti tutti gli sguardi di tutti gli occhi
Silenziose restavano le rive erbose e vuote
E all'altra sponda la montagna in luce

Allora senza un suono senza nulla visibile di vivo
Trascorsero sul monte ombre vivaci
Di profilo o volgendo di colpo visi vaghi
E tendendo in avanti l'ombra delle lance

Contro quel monte perpendicolare
Crescevano le ombre oppure a volte bruscamente calavano
E umanamente piangevano le barbute ombre
Passo passo slittando sulla montagna chiara

Chi riconosci dunque su queste vecchie foto
Ti ricordi quel giorno che un'ape cadde nel fuoco
Era te lo ricordi la fine dell'estate

Due marinai che non si erano lasciati mai
Un collare di ferro aveva al collo il più grande
Riuniva in treccia l'altro i suoi capelli biondi

Aprite questa porta a cui batto piangendo

La vita è variabile tal quale l'Euripo

LA PORTE

La porte de l'hôtel sourit terriblement
Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste
Anges frais débarqués à Marseille hier matin
J'entends mourir et remourir un chant lointain
Humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille

Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaille

LA PORTA

La porta dell'albergo sorride orribilmente
Che cosa può importarmi madre mia
Dell'impiego se per me solo niente esiste
Pesci filanti in coppia nella fonda acqua triste
Angeli di mare
Sbarcati freschi a Marsiglia ieri mattina
Sento un canto lontano che muore e poi rimuore
Umile come sono io che son buono a niente

Quel che avevo ti ho dato figlio mio lavora

CORS DE CHASSE

Notre histoire est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux ou magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathétique

Et Thomas de Quincey buvant
L'opium poison doux et chaste
A sa pauvre Anne allait rêvant
Passons passons puisque tout passe
Je me retournerai souvent

Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent

CORNI DA CACCIA

Nobile è la nostra storia e tragica
Come la maschera di un tiranno
Nessun dramma fortunoso o magico
Nessun particolare indifferente
Rende il nostro amore patetico

E Thomas de Quincey nel bere
L'oppio veleno dolce e casto
La povera Anna andava sognando
Passiamo passiamo poiché tutto passa
Indietro io mi volterò sovente

I ricordi sono corni da caccia
Il cui clamore smuore nel vento

LE MUSICIEN DE SAINT-MERRY

J’ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas
Ils passent devant moi et s’accumulent au loin
Tandis que tout ce que j’en vois m’est inconnu
Et leur espoir n’est pas moins fort que le mien

Je ne chante pas ce monde ni les autres astres
Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde
[et des astres
Je chante la joie d’errer et le plaisir d’en mourir

Le 21 du mois de mai 1913
Passeur des morts et les mordonnantes mériennes
Des millions de mouches éventaient une splendeur
Quand un homme sans yeux sans nez et sans oreilles
Quittant le Sébasto entra dans la rue Aubry-le-Boucher
Jeune l’homme était brun et ce couleur de fraise sur les joues
Homme Ah! Ariane
Il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas
Il s’arrêta au coin de la rue Saint-Martin
Jouant l’air que je chante et que j’ai inventé

Les femmes qui passaient s’arrêtaient près de lui
Il en venait de toutes parts
Lorsque tout à coup les cloches de Saint-Merry se mirent à sonner
Le musicien cessa de jouer et but à la fontaine
Qui se trouve au coin de la rue Simon-Le-Franc
Puis Saint-Merry se tut
L’inconnu reprit son air de flûte
Et revenant sur ses pas marcha jusqu’à la rue de la Verrerie
Où il entra suivi par la troupe des femmes
Qui sortaient des maisons
Qui venaient par les rues traversières les yeux fous
Les mains tendues vers le mélodieux ravisseur
Il s’en allait indifférent jouant son air
Il s’en allait terriblement

Puis ailleurs
A quelle heure un train partira-t-il pour Paris

A ce moment
Les pigeons des Moluques fientaient des noix muscades
En même temps
Mission catholique de Bôma qu'as-tu fait du sculpteur

Ailleurs
Elle traverse un pont qui relie Bonn à Beuel et disparaît à travers
[Pützchen

Au même instant
Une jeune fille amoureuse du maire

Dans un autre quartier
Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs

En somme ô rieurs vous n'avez pas tiré grand-chose des hommes
Et à peine avez-vous extrait un peu de graisse de leur misère
Mais nous qui mourons de vivre loin l'un de l'autre
Tendons nos bras et sur ces rails roule un long train de
[marchandises

Tu pleurais assise près de moi au fond d'un fiacre

Et maintenant
Tu me ressembles tu me ressembles malheureusement

Nous nous ressemblons comme dans l'architecture du siècle dernier
Ces hautes cheminées pareilles à des tours
Nous allons plus haut maintenant et ne touchons plus le sol

Et tandis que le monde vivait et variait
Le cortège des femmes long comme un jour sans pain
Suivait dans la rue de la Verrerie l'heureux musicien

Cortèges ô cortèges
C'est quand jadis le roi s'en allait à Vincennes
Quand les ambassadeurs arrivaient à Paris
Quand le maigre Suger se hâtait vers la Seine
Quand l'émeute mourait autour de Saint-Merry

Cortèges ô cortèges
Les femmes débordaient tant leur nombre était grand

Dans toutes les rues avoisinantes
Et se hâtaient raides comme balle
Afin de suivre le musicien
Ah! Ariane et toi Pâquette et toi Amine
Et toi Mia et toi Simone et toi Mavise
Et toi Colette et toi la belle Geneviève
Elles ont passé tremblantes et vaines
Et leurs pas légers et prestes se mouvaient selon la cadence
De la musique pastorale qui guidait
Leurs oreilles avides

L'inconnu s'arrêta un moment devant une maison à vendre
Maison abandonnée
Aux vitres brisées
C'est un logis du seizième siècle
La cour sert de remise à des voitures de livraisons
C'est là qu'entra le musicien
Sa musique qui s'éloignait devint langoureuse
Les femmes le suivirent dans la maison abandonnée
Et toutes y entrèrent confondues en bande
Toutes toutes y entrèrent sans regarder derrière elles
Sans regretter ce qu'elles ont laissé
Ce qu'elles ont abandonné
Sans regretter le jour la vie et la mémoire
Il ne resta bientôt plus personne dans la rue de la Verrerie
Sinon moi-même et un prêtre de Saint-Merry
Nous entrâmes dans la vieille maison
Mais nous n'y trouvâmes personne

Voici le soir
A Saint-Merry c'est l'Angélus qui sonne
Cortèges ô cortèges
C'est quand jadis le roi revenait de Vincennes
Il vint une troupe de casquettiers
Il vint des marchands de bananes
Il vint des soldats de la garde républicaine
O nuit
Troupeau de regards langoureux des femmes
O nuit
Toi ma douleur et mon attente vaine
J'entends mourir le son d'une flûte lointaine

IL MUSICANTE DI SAINT-MERRY

Avrò pure il diritto di salutare esseri che non conosco
Mi passano davanti si affollano lontano
Mentre tutto mi è ignoto quel che vedo di loro
E non meno forte della mia è la loro speranza

Non canto questo mondo e gli altri pianeti nemmeno
Canto tutti i possibili che ho in me fuori da questo mondo e
[dai pianeti
Canto la gioia del vagabondaggio e il piacere di morirne

Il 21 di maggio 1913
Passatore dei morti e le meriane mortifere
Milioni di mosche ventilavano uno splendore
Quando un uomo senz'occhi senza naso né orecchie
Lasciando il Sébasto entrò in rue Aubry-le-Boucher
Giovane uomo bruno le gote color fragola
Uomo Ah! Arianna
Suonava il flauto e la musica dirigeva i suoi passi
Si fermò all'angolo di rue Saint-Martin
Suonando l'aria che io canto inventata da me

Le donne di passaggio gli si fermavano accanto
Da ogni parte ne giungevano
Quando di colpo si intromisero le campane di Saint-Merry
Il musicante si interruppe per bere alla fontana
Che c'è all'angolo di rue Simon-Le-Franc
Poi Saint-Merry si tacque
Lo sconosciuto riattaccò col suo flauto
Tornando sui suoi passi fino a rue de la Verrerie
Qui entrò seguìto dalla frotta delle donne
Uscite dalle case sopraggiunte dalle strade traverse
Occhi spiritati mani tese verso il seduttore melodioso
Che se ne andava impassibile al suono di quell'aria
Terribilmente andava

E poi altrove a che ora
Partirà un treno per Parigi

In quel momento
I piccioni delle Molucche cacavano noci moscate
Nel frattempo
Che ne hai fatto dello scultore missione cattolica di Bôma

Altrove lei
Attraversa un ponte che congiunge Bonn a Beuel e scompare
[attraversando Pützchen

Nell'istante medesimo
Una giovane innamorata del sindaco

In un altro quartiere
Dài poeta gareggia con le etichette dei profumieri

In fin dei conti dagli uomini non avete cavato gran che voi
[motteggiatori
Solo un poco di grasso dalla loro miseria
Ma noi che moriamo dell'essere l'un dall'altra lontani
Ci tendiamo le braccia e un lungo treno merci sfila su quelle
[rotaie

Tu piangevi seduta accanto a me nel fondo di un fiacre

E adesso mi assomigli
Sventuratamente mi assomigli

Ci rassomigliamo noi due come nell'architettura del secolo scorso
Quelle alte ciminiere simili a torri
Andiamo adesso più in alto e non tocchiamo più il suolo

E intanto che il mondo viveva e variava
Il corteo delle donne lungo come un giorno senza pane
Seguiva in rue de la Verrerie il musicante gaudioso

O cortei o cortei
Come una volta quando il re se ne andava a Vincennes
Quando gli ambasciatori arrivavano a Parigi
Quando il magro Suger accorreva alla Senna
Quando la sommossa moriva attorno a Saint-Merry

O cortei o cortei

Le donne straripavano tanto ne era il numero grande
In tutte le vie circostanti
Frettolose schizzavano dietro al musicante
Ah! Arianna e tu Pâquette e tu Amine
E tu Mia e tu Simone e tu Mavise
E tu Colette e tu bella Geneviève
Sono passate tremule e vane
E i loro passi lesti e leggeri muovevano in cadenza
Con la musica pastorale convogliante
Le loro orecchie ingorde

Lo sconosciuto si fermò un momento davanti a una casa in
[vendita
Casa disabitata
Dai vetri in frantumi
Residenza del secolo sedicesimo
La corte fa da rimessa a furgoni di fornitori
Entrò là dentro il musicante
La sua musica divenne lontanando languida
Le donne lo seguirono nella casa disabitata
E tutte vi entrarono in un mucchio confuso
Tutte vi entrarono tutte senza guardarsi indietro
Senza rimpianto per le cose lasciate
Le cose abbandonate
Senza rimpiangere il giorno la vita e la memoria
Presto nessuno rimase in rue de la Verrerie
Eccetto me e un prete di Saint-Merry
Che entrati nella vecchia casa
Non vi trovammo nessuno

È sera ormai
A Saint-Merry ora a suonare è l'Angelus
O cortei o cortei
Come una volta quando rientrava da Vincennes il re
Venne una torma di imberrettati
Vennero venditori di banane
Vennero soldati della guardia repubblicana
O notte
Branco di sguardi languidi delle donne
O notte
Tu mio dolore e attesa mia vana
Odo il suono morente di un flauto lontano

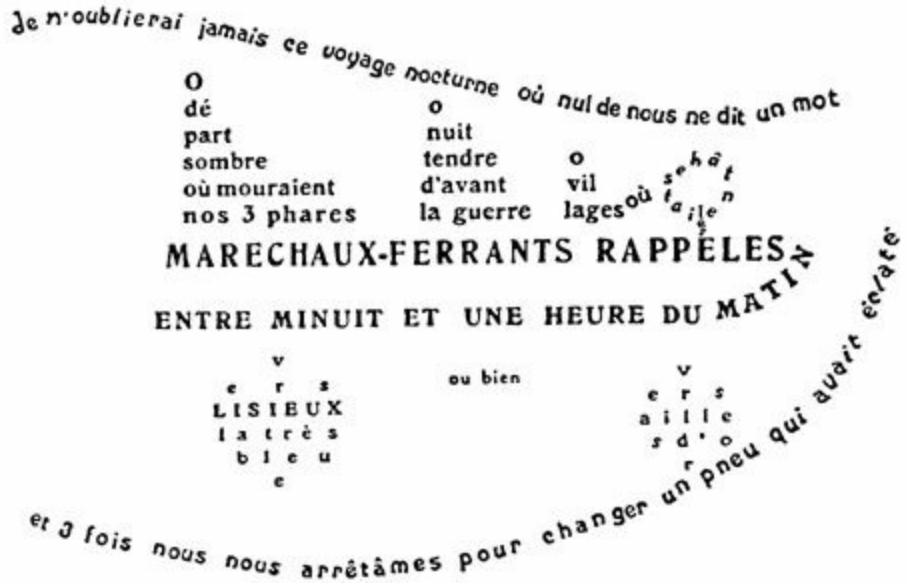
LA PETITE AUTO

Le 31 du mois d'Août 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois

Nous dîmes adieu à toute une époque
Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes
Les peuples accouraient pour se connaître à fond
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures

Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières
Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient
Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles
[serpentaient
Avec les forêts les villages heureux de la Belgique
Francorchamps avec l'Eau Rouge et les pouhons
Région par où se font toujours les invasions
Artères ferroviaires où ceux qui s'en allaient mourir
Saluaient encore une fois la vie colorée
Océans profonds où remuaient les monstres
Dans les vieilles carcasses naufragées
Hauteurs inimaginables où l'homme combat
Plus haut que l'aigle ne plane
L'homme y combat contre l'homme
Et descend tout à coup comme une étoile filante
Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau
Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille prodigieuse
Disposait un étalage extraordinaire
Et des bergers gigantesques menaient
De grands troupeaux muets qui broutaient les paroles
Et contre lesquels aboyaient tous les chiens sur la route



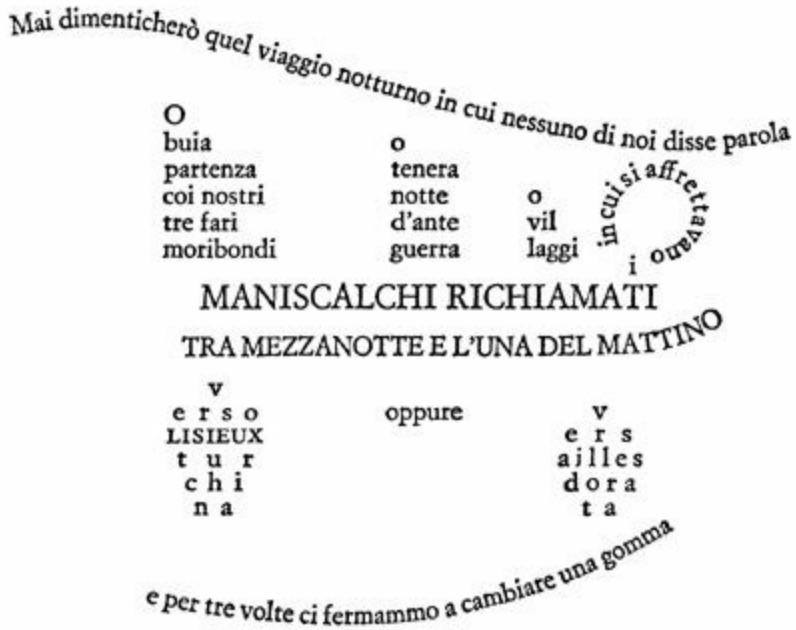
Et quand après avoir passé l'après-midi
Par Fontainebleau
Nous arrivâmes à Paris
Au moment où l'on affichait la mobilisation
Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque
Nouvelle
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs
Nous venions cependant de naître

LA PICCOLA AUTO

Il 31 agosto 1914
Partii da Deauville un poco prima di mezzanotte
Sulla piccola auto di Rouveyre

Eravamo in tre col suo autista

Dicemmo addio a tutta quanta un'epoca
Giganti furenti svettavano sull'Europa
Le aquile lasciavano il nido in attesa del sole
I pesci voraci salivano dagli abissi
I popoli accorrevano per conoscersi a fondo
I morti tremavano di spavento nelle buie dimore

I cani latravano alla volta delle frontiere
Me ne andavo recando in me tutti quegli eserciti che si scontravano
Salire in me li sentivo e distendersi in me le contrade dove si
[snodavano
Con foreste villaggi felici del Belgio
Francorchamps con l'Eau Rouge e i pouhons
Regione dove sempre nascono le invasioni
Arterie ferroviarie dove quelli che andavano a morire
Salutavano ancora una volta la vita variopinta
Oceani sul cui fondo si agitavano i mostri
Nelle vecchie carcasse dei naufragi
Altezze impensabili dove l'uomo combatte
Più su di dove l'aquila plana
E l'uomo combatte contro l'uomo
E di colpo precipita come una stella filante
Nuovi esseri sentivo in me dotati di destrezza
Costruire e ordinare un universo nuovo
Un mercante di opulenza mai vista e di prodigiosa statura
Sciorinava una mercanzia straordinaria
E pastori giganti guidavano grandi armenti
Che brucavano le parole suscitando
I latrati di tutti i cani lungo la strada

E quando trascorso il pomeriggio
Passando da Fontainebleau
Fummo arrivati a Parigi
Che già veniva la mobilitazione
Capimmo il mio compagno e io
Che la piccola auto ci aveva portati in un'epoca
Nuova
E sebbene entrambi fossimo uomini maturi
Eravamo da poco intanto nati

LA BOUCLE RETROUVÉE

Il retrouve dans sa mémoire
La boucle de cheveux châtains
T'en souvient-il à n'y point croire
De nos deux étranges destins

Du boulevard de la Chapelle
Du joli Montmartre et d'Auteuil
Je me souviens murmure-t-elle
Du jour où j'ai franchi ton seuil

Il y tomba comme un automne
La boucle de mon souvenir
Et notre destin qui t'étonne
Se joint au jour qui va finir

LA CIOCCA RITROVATA

Lui ritrova nella memoria
La ciocca di lei castana
Non par vero ma ti ricordi
Dei nostri due destini strani

Di boulevard de la Chapelle
Del bel Montmartre e di Auteuil
Me lo ricordo mormora lei
Il giorno che ho passato la tua soglia

Vi cadde come un autunno
La ciocca del mio ricordo
E la sorte di noi che ti stupisce
Si sposa al giorno che finisce

DÉSIR

Mon désir est la région qui est devant moi
Derrière les lignes boches
Mon désir est aussi derrière moi
Après la zone des armées

Mon désir c'est la butte du Mesnil
Mon désir est là sur quoi je tire
De mon désir qui est au-delà de la zone des armées
Je n'en parle pas aujourd'hui mais j'y pense

Butte du Mesnil je t'imagine en vain
Des fils de fer des mitrailleuses des ennemis trop sûrs d'eux
Trop enfoncés sous terre déjà enterrés

Ca ta clac des coups qui meurent en s'éloignant

En y veillant tard dans la nuit
Le Decauville qui toussote
La tôle ondulée sous la pluie
Et sous la pluie ma bourguignotte

Entends la terre véhémente
Vois les lueurs avant d'entendre les coups
Et tel obus siffler de la démence
Ou le tac tac tac monotone et bref plein de dégoût

Je désire
Te serrer dans ma main Main de Massiges
Si décharnée sur la carte
Le boyau Gœthe où j'ai tiré
J'ai tiré même sur le boyau Nietzsche
Décidément je ne respecte aucune gloire

Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments
Nuit des hommes seulement

Nuit du 24 septembre
Demain l’assaut
Nuit violente ô nuit dont l’épouvantable cri profond devenait
[plus intense de minute en minute
Nuit qui criait comme une femme qui accouche
Nuit des hommes seulement

VOGLIA

La mia voglia è la plaga che mi sta davanti
Dietro le linee dei Boches
La mia voglia è anche alle mie spalle
Dietro la zona di guerra

La mia voglia è la Butte du Mesnil
Verso là dove tiro è la mia voglia
Che sta di là dalla zona di guerra
Oggi non ne parlo ma ci penso

Butte du Mesnil io t'immagino invano
Filo spinato mitragliatrici
Nemici troppo sicuri di sé
Troppo imbucati sotto terra rintanati già

Ca ta clac dei colpi che slontanando muoiono

Si sta veglianti fino a notte tarda
La tossicolosa Decauville la
Tettoia sotto la pioggia
E sotto la pioggia il mio elmetto

Senti la veemenza della terra
Vedi i baleni prima di udire i colpi
E un obice che sibila demenza
O il ta-ta-ta monotono e breve di disgusto

Io voglio
Nella mia mano stringerti Main de Massiges
Così scarnita sulla carta il
Camminamento Goethe
Contro il quale ho sparato
E così pure il camminamento Nietzsche
Decisamente non rispetto gloria alcuna

Notte viola e violenta e buia e colma d’oro a tratti
Notte degli uomini soltanto
Notte del 24 settembre
Domani l’assalto
Notte violenta o notte il cui spaventevole grido profondo diveniva
[più intenso di momento in momento
Notte ululante come una partoriente
Notte degli uomini soltanto

CARTE POSTALE

Je t'écris de dessous la tente
Tandis que meurt ce jour d'été
Où floraison éblouissante
Dans le ciel à peine bleuté
Une canonnade éclatante
Se fane avant d'avoir été

CARTOLINA POSTALE

Ti scrivo da sotto la tenda
Sul finire di un giorno d'estate
Fioritura abbagliante
Nel pallore celeste
La vampa di una cannonata
Si sfa prima di essere stata

UN OISEAU CHANTE

Un oiseau chante ne sais où
C'est je crois ton âme qui veille
Parmi tous les soldats d'un sou
Et l'oiseau charme mon oreille

Écoute il chante tendrement
Je ne sais pas sur quelle branche
Et partout il va me charmant
Nuit et jour semaine et dimanche

Mais que dire de cet oiseau
Que dire des métamorphoses
De l'âme en chant dans l'arbrisseau
Du cœur en ciel du ciel en roses

L'oiseau des soldats c'est l'amour
Et mon amour c'est une fille
La rose est moins parfaite et pour
Moi seul l'oiseau bleu s'égosille

Oiseau bleu comme le cœur bleu
De mon amour au cœur céleste
Ton chant si doux répète-le
A la mitrailleuse funeste

Qui claque à l'horizon et puis
Sont-ce les astres que l'on sème
Ainsi vont les jours et les nuits
Amour bleu comme est le cœur même

UN UCCELLO CANTA

Un uccello chissà dove canta
Sarà tra questi poveri soldati
La tua anima vegliante
E il mio orecchio quell'uccello incanta

Senti come tenero canta
Chi lo sa su che ramo
E ovunque cantando mi va
Notte e giorno festa e settimana

Ma che dire di quell'uccello
E di queste metamorfosi
Di anima in canto sull'alberello
Di cuore in cielo di cielo in rose

L'uccello dei soldati è l'amore
E una ragazza il mio amore
Perfetta più della rosa e per me
Solo l'uccello blu si sgola

Uccello blu come l'azzurro cuore
Del mio amore dal cuore celeste
Il tenero canto ripetilo alla
Mitragliatrice funesta

Che schiocca all'orizzonte e poi
Sono astri a profusione
Così le notti se ne vanno e i giorni
Amore azzurro come l'azzurro cuore

ALBERT CAMUS

LE TAUREAU ENFONCE...

Le taureau enfonce ses quatre pattes dans le sable de l'arène.

L'église du Thor ne bouge plus, force de pierre. Mais qu'elle se mire dans la Sorgue claire, la force s'épure et devient intelligence. Elle encorne le ciel en même temps qu'elle s'enfonce dans un lit de cailloux, vers le ventre de la terre.

Sur le pont du Thor, j'ai senti parfois le goût vert et fugitif d'un bonheur immérité. Ciel et Terre étaient alors réconciliés.

IL TORO AFFONDA...

Il toro affonda le quattro zampe nella sabbia dell'arena.

Immobile se ne sta la chiesa del Thor, forte della sua pietra; ma se le avviene di contemplarsi nella Sorga chiara, quella forza si affina e diviene intelligenza. Incorna il cielo e frattanto sprofonda in un letto di ciottoli, verso il ventre della terra.

Sul ponte del Thor ho provato talvolta il gusto verde e fugace di una immeritata felicità. Cielo e Terra eccoli riconciliati, allora.

FERNANDO BANDINI

SACRUM HIEMALE

Sacrum revertit cum venerabimur
parvos beatos. Perpetuo colunt
nunc aetheris sedes, remotae
unde nives cecidere nobis,

Sancti Innocentes... Strati aquilonibus
campi quiescunt ac tacite facit
vestigia ignotus per albam
progrediens hiemem viator.

Nunc flent domorum mane lucernulae,
stilat fenestris in vitreis gelu,
nunc aviis maestus minurrit
regulus et nemori nivali.

Nunc vastitatis tempora prodeunt
et mala crebris floribus obruta
muti recordamur, procella
quae rapido pepulit furore,

transverberata et parva ferociter
herodianis corpora lanceis.
Iniuria fruges virescent
in patria pueris cruenta.

Iniuria cras risus hirundinis
rursum sonabit magna per atria
Jerusalem vel Berolini
dum Isaaci genus ingemiscit,

germanici dum per tenebras globi
Herodis atram nequitiem induunt,
dum retibus claudunt tenellos
spinigeris peramara castra.

Quid neglegenter, nubila, ceditis?

Agmen gradatim lacteolum perit...
Obtunditur torto virectis
in gelidis hyacinthus imbri...

Iam pace rident compita Bethleem,
belli tumultus fulguribus ruber
annos abhinc plures inulti
immemor obticuit doloris;

nos maeror autem protinus incolit,
nunquam viescens flos hyacinthinus,
nos criminis vulnus nefandi
ambiguumque movet futurum.

Nimbo remoto sollicitus tonat
finitor et nox cordibus imminet:
parcant ut humanis benigne
immeritos pueros precamur.

Nunquam dierum limpida ianua
illis patebit nec zephyrus bona
mulcebit a vita repulsos
egelido redeunte vere.

Quando retracti pseudothyrum poli
ventus recludet? Nonne puerculos
sudo potiri tunc videbo
vel genios tremulisque stellis?

Tunc, ut resident sollicitudines,
ut caela mundi, turbine qualibet
cum disserenascet soluto,
immemorabiliter nitebunt.

Si quid per umbras insolitum sonet
alis eos agnoscimus aethera
nantes inaspectis: videntur
perspicuo tremere astra amore,

longaeque noctes murmuribus scatent
ceu vere plenae floribus arbores,
atrocis et suadent remissae
temporis ut lacrimas feramus.

FESTA D'INVERNO

Torna una festa, nel ricordo
dei piccoli beati. Per sempre
stanno nello spazio celeste, di dove
sono scese su noi nevi remote,

i Santi Innocenti... Pace è ora sui campi
prima corsi dai venti aquilonari
e di un ignoto viandante affondano
le orme dentro il bianco inverno.

Ora che dalle case nel mattino stillano
le piccole luci e il gelo fiorisce sui vetri
e il verso dello scricciolo rattrista
le solitudini e il bosco nevoso,

ora ci è addosso il tempo desolato
e in noi, muti, il ricordo
dei meli punteggiati di fiori
che cieca la bufera travolse, dello strazio

dei piccoli corpi trafitti
dalle lance di Erode. Che messi ingiuste,
le messi di una patria
macchiata di sangue puerile.

Ingiusta all'indomani la felicità
della rondine di ritorno
tra gli atrii di Gerusalemme o Berlino,
se in pianto è la stirpe di Isacco,

se per le tenebre vanno pattuglie tedesche
vestite della nera ferocia
di Erode, se tenere vite rinserrano
atroci campi cintati di spine.

E indifferenti, voi nubi, ve ne andate?

Il candido stuolo si dirada, dilegua...
Si estingue nei giardini assiderati
sferzato dalla grandine il giacinto...

Oggi, dimenticato da gran tempo
quell'invendicato dolore, spento
il tumulto di guerra rosso di folgori
ridono i crocevia di Betlemme nella pace.

Ma noi non abbandona la tristezza, fiore
di giacinto che mai appassirà,
e dura in noi la ferita
di quell'atrocità e l'incerto futuro.

Rompe da una lontana nube un tuono
l'orizzonte turbato, e la notte è sui cuori:
che abbiano di noi pietà,
preghiamoli, quei piccoli innocenti.

Mai più per loro si dischiuderà
la limpida porta dei giorni, né più
lo zefiro avrà dolcezze per loro
tolti alla cara vita, se torna primavera.

Ma la porta segreta di quel loro cielo
mai a un vento si spalancherà?
Mai li vedrò, i piccini, padroni dell'azzurro,
genii sciamanti in quello, e delle stelle tremule?

Come, allora, si quieterà lo sgomento,
come i cieli del mondo,
sedato il turbine dovunque,
splenderanno al sereno, immemorabili!

Se le tenebre solcano suoni inusitati
sono loro, sappiamolo, che su ali
invisibili trapassano lo spazio – e sembrano
gli astri tremare di trasparente amore

e lunghe notti brulicanti di murmuri,
quali primaverili alberi in fiore,
con mitezza ci esortano
a soffrire le lacrime di un tempo feroce.

PIERRE CORNEILLE

de L'Illusion comique

ACTE I – SCÈNE III

Alcandre, Pridamant.

ALCANDRE

Votre fils tout d'un coup ne fut pas grand seigneur;
Toutes ses actions ne vous font pas honneur,
Et je serais marri d'exposer sa misère
En spectacle à des yeux autres que ceux d'un père.
Il vous prit quelque argent, mais ce petit butin
A peine lui dura du soir jusqu'au matin;
Et pour gagner Paris, il vendit par la plaine
Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,
Dit la bonne aventure, et s'y rendit ainsi.
Là, comme on vit d'esprit, il en vécut aussi.
Dedans Saint-Innocent il se fit secrétaire;
Après, montant d'état, il fut clerc d'un notaire.
Ennuyé de la plume, il la quitta soudain,
Et fit danser un singe au faubourg Saint-Germain.
Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine
Enrichit les chanteurs de la Samaritaine.
Son style prit après de plus beaux ornements;
Il se hasarda même à faire des romans,
Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume.
Depuis, il trafiqua de chapelets de baume,
Vendit du mithridate en maître opérateur,
Revint dans le Palais, et fut solliciteur.
Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,
Sayavèdre, et Gusman, ne prirent tant de formes;
C'était là pour Dorante un honnête entretien!

PRIDAMANT

Que je vous suis tenu de ce qu'il n'en sait rien!

ALCANDRE

Sans vous faire rien voir, je vous en fais un conte,
Dont le peu de longueur épargne votre honte.
Las de tant de métiers sans honneur et sans fruit,
Quelque meilleur destin à Bordeaux l'a conduit;
Et là, comme il pensait au choix d'un exercice,
Un brave du pays l'a pris à son service.
Ce guerrier amoureux en a fait son agent:
Cette commission l'a remeublé d'argent;
Il sait avec adresse, en portant les paroles,
De la vaillante dupe attraper les pistoles;
Même de son agent il s'est fait son rival,
Et la beauté qu'il sert ne lui veut point de mal.
Lorsque de ses amours vous aurez vu l'histoire,
Je vous le veux montrer plein d'éclat et de gloire,
Et la même action qu'il pratique aujourd'hui.

PRIDAMANT

Que déjà cet espoir soulage mon ennui!

ALCANDRE

Il a caché son nom en battant la campagne,
Et s'est fait de Clindor le sieur de la Montagne.
C'est ainsi que tantôt vous l'entendrez nommer.
Voyez tout sans rien dire et sans vous alarmer.
Je tarde un peu beaucoup pour votre impatience;
N'en concevez pourtant aucune défiance:
C'est qu'un charme ordinaire a trop peu de pouvoir
Sur les spectres parlants qu'il faut vous faire voir.
Entrons dedans ma grotte, afin que j'y prépare
Quelques charmes nouveaux pour un effet si rare.

ACTE II – SCÈNE II

Matamore, Clindor

CLINDOR

Quoi! Monsieur, vous rêvez! et cette âme hautaine,
Après tant de beaux faits, semble être encore en peine!
N'êtes-vous point lassé d'abattre des guerriers,
Et vous faut-il encor quelques nouveaux lauriers?

MATAMORE

Il est vrai que je rêve, et ne saurais résoudre
Lequel je dois des deux le premier mettre en poudre,
Du grand Sophi de Perse, ou bien du grand Mogor.

CLINDOR

Eh! de grâce, Monsieur, laissez-les vivre encor:
Qu'ajouterait leur perte à votre renommée?
D'ailleurs quand auriez-vous rassemblé votre armée!

MATAMORE

Mon armée? Ah, poltron! ah, traître! pour leur mort
Tu crois donc que ce bras ne soit pas assez fort?
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles,
Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs;
D'un seul commandement que je fais aux trois Parques,
Je dépeuple l'État des plus heureux monarques;
La foudre est mon canon, les Destins mes soldats:
Je couche d'un revers mille ennemis à bas.
D'un souffle je réduis leurs projets en fumée,
Et tu m'oses parler cependant d'une armée!
Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars:
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards,
Veillaque. Toutefois je songe à ma maîtresse:
Ce penser m'adoucit: va, ma colère cesse,
Et ce petit archer qui dompte tous les Dieux

Vient de chasser la mort qui logeait dans mes yeux.
Regarde, j'ai quitté cette effroyable mine
Qui massacre, détruit, brise, brûle, extermine;
Et, pensant au bel œil qui tient ma liberté,
Je ne suis plus qu'amour, que grâce, que beauté.

CLINDOR

O Dieux! en un moment que tout vous est possible!
Je vous vois aussi beau que vous étiez terrible,
Et ne crois point d'objet si ferme en sa rigueur
Qu'il puisse constamment vous refuser son cœur.

MATAMORE

Je te le dis encor, ne sois plus en alarme:
Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux je charme;
Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour
Les hommes de terreur, et les femmes d'amour.
Du temps que ma beauté m'était inséparable,
Leurs persécutions me rendaient misérable:
Je ne pouvais sortir sans les faire pâmer,
Mille mouraient par jour à force de m'aimer,
J'avais des rendez-vous de toutes les princesses,
Les reines à l'envi mendiaient mes caresses;
Celle d'Ethiopie, et celle du Japon,
Dans leurs soupirs d'amour ne mêlaient que mon nom.
De passion pour moi deux sultanes troublèrent,
Deux autres, pour me voir, du sérail s'échappèrent:
J'en fus mal quelque temps avec le Grand Seigneur.

CLINDOR

Son mécontentement n'allait qu'à votre honneur.

MATAMORE

Ces pratiques nuisaient à mes desseins de guerre,
Et pouvaient m'empêcher de conquérir la terre.
D'ailleurs, j'en devins las, et pour les arrêter,
J'envoyai le Destin dire à son Jupiter
Qu'il trouvât un moyen qui fît cesser les flammes
Et l'importunité dont m'accablaient les dames:
Qu'autrement ma colère irait dedans les cieux
Le dégrader soudain de l'empire des Dieux,
Et donnerait à Mars à gouverner sa foudre.
La frayeur qu'il en eut le fit bientôt résoudre:
Ce que je demandais fut prêt en un moment;
Et depuis, je suis beau quand je veux seulement.

CLINDOR

Que j'aurais, sans cela, de poulets à vous rendre!

MATAMORE

De quelle que ce soit, garde-toi bien d'en prendre,
Sinon de... Tu m'entends? Que dit-elle de moi?

CLINDOR

Que vous êtes des cœurs et le charme et l'effroi;
Et que, si quelque effet peut suivre vos promesses,
Son sort est plus heureux que celui des Déesses.

MATAMORE

Écoute: en ce temps-là, dont tantôt je parlois,
Les Déesses aussi se rangeaient sous mes lois;
Et je te veux conter une étrange aventure
Qui jeta du désordre en toute la nature,
Mais désordre aussi grand qu'on en voie arriver.
Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever,
Et ce visible Dieu que tant de monde adore,
Pour marcher devant lui ne trouvait point d'Aurore:
On la cherchait partout, au lit du vieux Tithon,
Dans les bois de Céphale, au palais de Memnon;
Et faute de trouver cette belle fourrière,
Le jour jusqu'à midi se passa sans lumière.

CLINDOR

Où pouvait être alors la reine des clartés?

MATAMORE

Au milieu de ma chambre, à m'offrir ses beautés.
Elle y perdit son temps, elle y perdit ses larmes;
Mon cœur fut insensible à ses plus puissants charmes;
Et tout ce qu'elle obtint pour son frivole amour
Fut un ordre précis d'aller rendre le jour.

CLINDOR

Cet étrange accident me revient en mémoire;
J'étais lors en Mexique, où j'en appris l'histoire,
Et j'entendis conter que la Perse en courroux
De l'affront de son Dieu murmurait contre vous.

MATAMORE

J'en ouïs quelque chose, et je l'eusse punie;
Mais j'étais engagé dans la Transylvanie,
Où ses ambassadeurs, qui vinrent l'excuser,

A force de présents me surent apaiser.

CLINDOR

Que la clémence est belle en un si grand courage!

MATAMORE

Contemple, mon ami, contemple ce visage:
Tu vois un abrégé de toutes les vertus.
D'un monde d'ennemis sous mes pieds abattus,
Dont la race est périe et la terre déserte,
Pas un qu'à son orgueil n'a jamais dû sa perte.
Tous ceux qui font hommage à mes perfections
Conservent leurs États par leurs submissions.
En Europe, où les rois sont d'une humeur civile,
Je ne leur rase point de château ni de ville:
Je les souffre régner, mais chez les Africains,
Partout où j'ai trouvé des rois un peu trop vains,
J'ai détruit les pays pour punir leurs monarques,
Et leurs vastes déserts en sont de bonnes marques:
Ces grands sables qu'à peine on passe sans horreur
Sont d'assez beaux effets de ma juste fureur.

CLINDOR

Revenons à l'amour, voici votre maîtresse.

MATAMORE

Ce diable de rival raccompagne sans cesse.

CLINDOR

Où vous retirez-vous?

MATAMORE

Ce fat n'est pas vaillant,
Mais il a quelque humeur qui le rend insolent.
Peut-être qu'orgueilleux d'être avec cette belle,
Il serait assez vain pour me faire querelle.

CLINDOR

Ce serait bien courir lui-même à son malheur.

MATAMORE

Lorsque j'ai ma beauté, je n'ai point de valeur.

CLINDOR

Cessez d'être charmant, et faites-vous terrible.

MATAMORE

Mais tu n'en prévois pas l'accident infaillible;

Je ne saurais me faire effroyable à demi
Je tuerais ma maîtresse avec mon ennemi.
Attendons en ce coin l'heure qui les sépare.

CLINDOR

Comme votre valeur, votre prudence est rare.

ACTE II – SCÈNE IV

Matamore, Isabelle, Clindor

MATAMORE

Eh bien! dès qu'il m'a vu, comme a-t-il pris la fuite!
M'a-t-il bien su quitter la place au même instant?

ISABELLE

Ce n'est pas honte à lui, les rois en font autant,
Du moins si ce grand bruit qui court de vos merveilles
N'a trompé mon esprit en frappant mes oreilles.

MATAMORE

Vous le pouvez bien croire, et pour le témoigner,
Choisissez en quels lieux il vous plaît de régner:
Ce bras tout aussitôt vous conquête un empire;
J'en jure par lui-même, et cela c'est tout dire.

ISABELLE

Ne prodiguez pas tant ce bras toujours vainqueur;
Je ne veux point régner que dessus votre cœur:
Toute l'ambition que me donne ma flamme,
C'est d'avoir pour sujets les désirs de votre âme.

MATAMORE

Ils vous sont tous acquis, et pour vous faire voir
Que vous avez sur eux un absolu pouvoir,
Je n'écouterai plus cette humeur de conquête;
Et laissant tous les rois leurs couronnes en tête,
J'en prendrai seulement deux ou trois pour valets,
Qui viendront à genoux vous rendre mes poulets.

ISABELLE

L'éclat de tels suivants attirerait l'envie
Sur le rare bonheur où je coule ma vie;
Le commerce discret de nos affections
N'a besoin que de lui pour ces commissions.
(Elle montre Clindor.)

MATAMORE

Vous avez, Dieu me sauve! un esprit à ma mode;
Vous trouvez, comme moi, la grandeur incommode.
Les sceptres les plus beaux n'ont rien pour moi d'exquis:
Je les rends aussitôt que je les ai conquis,
Et me suis vu charmer quantité de princesses,
Sans que jamais mon cœur les voulût pour maîtresses.

ISABELLE

Certes en ce point seul je manque un peu de foi.
Que vous ayez quitté des princesses pour moi!
Que vous leur refusiez un cœur dont je dispose!

MATAMORE

Je crois que la Montagne en saura quelque chose.
Viens çà. Lorsqu'en la Chine, en ce fameux tournoi,
Je donnai dans la vue aux deux filles du Roi,
Que te dit-on en cour de cette jalousie
Dont pour moi toutes deux eurent l'âme saisie?

CLINDOR

Par vos mépris enfin l'une et l'autre mourut.
J'étais lors en Égypte, où le bruit en courut;
Et ce fut en ce temps que la peur de vos armes
Fit nager le grand Caire en un fleuve de larmes.
Vous veniez d'assommer dix géants en un jour;
Vous aviez désolé les pays d'alentour,
Rasé quinze châteaux, aplani deux montagnes,
Fait passer par le feu villes, bourgs et campagnes;
Et défait vers Damas cent mille combattants.

MATAMORE

Que tu remarques bien et les lieux et les temps!
Je l'avais oublié.

ISABELLE

Des faits si pleins de gloire
Vous peuvent-ils ainsi sortir de la mémoire?

MATAMORE

Trop pleine de lauriers remportés sur les rois,
Je ne la charge point de ces menus exploits.

ACTE III – SCÈNE IV

Matamore, Clindor

MATAMORE

Respect de ma maîtresse, incommode vertu,
Tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu?
Que n'ai-je eu cent rivaux en la place d'un père,
Sur qui, sans t'offenser, laisser choir ma colère!
Ah! visible démon, vieux spectre décharné,
Vrai suppôt de Satan, médaille de damné,
Tu m'oses donc bannir, et même avec menaces,
Moi de qui tous les rois briguent les bonnes grâces?

CLINDOR

Tandis qu'il est dehors, allez, dès aujourd'hui,
Causer de vos amours, et vous moquer de lui.

MATAMORE

Cadédiou! ses valets feraient quelque insolence.

CLINDOR

Ce fer a trop de quoi dompter leur violence.

MATAMORE

Oui, mais les feux qu'il jette en sortant de prison
Auraient en un moment embrasé la maison,
Dévoré tout à l'heure ardoises et gouttières,
Faîtes, lattes, chevrons, montants, courbes, filières,
Entretoises, sommiers, colonnes, soliveaux,
Pannes, soles, appuis, jambages, travetaux,
Portes, grilles, verrous, serrures, tuiles, pierre,
Plomb, fer, plâtre, ciment, peinture, marbre, verre,
Caves, puits, cours, perrons, salles, chambres, greniers,
Offices, cabinets, terrasses, escaliers.
Juge un peu quel désordre aux yeux de ma charmeuse;
Ces feux étoufferaient son ardeur amoureuse.
Va lui parler pour moi, toi qui n'es pas vaillant:
Tu puniras à moins un valet insolent.

CLINDOR

C’est m’exposer...

MATAMORE

Adieu: je vois ouvrir la porte,
Et crains que sans respect cette canaille sorte.

ACTE III – SCÈNE VII

Matamore

MATAMORE

Les voilà, sauvons-nous. Non, je ne vois personne.
Avançons hardiment. Tout le corps me frissonne.
Je les entends, fuyons. Le vent faisait ce bruit.
Marchons sous la faveur des ombres de la nuit.
Vieux rêveur, malgré toi j'attends ici ma reine.
Ces diables de valets me mettent bien en peine.
De deux mille ans et plus, je ne tremblai si fort.
C'est trop me hasarder: s'ils sortent, je suis mort;
Car j'aime mieux mourir que leur donner bataille,
Et profaner mon bras contre cette canaille.
Que le courage expose à d'étranges dangers!
Toutefois, en tout cas, je suis des plus légers;
S'il ne faut que courir, leur attente est dupée:
J'ai le pied pour le moins aussi bon que l'épée.
Tout de bon, je les vois: c'est fait, il faut mourir;
J'ai le corps si glacé que je ne puis courir.
Destin, qu'à ma valeur tu te montres contraire!...
C'est ma reine elle-même, avec mon secrétaire!
Tout mon corps se déglace: écoutons leurs discours
Et voyons son adresse à traiter mes amours.

ACTE IV – SCÈNE II

Isabelle, Lyse

[...]

ISABELLE

Parle-moi de Clindor, ou n'ouvre point la bouche.

LYSE

Ma belle humeur, qui rit au milieu des malheurs,
Fait plus en un moment qu'un siècle de vos pleurs:
Elle a sauvé Clindor.

ISABELLE

Sauvé Clindor?

LYSE

Lui-même:
Jugez après cela comme quoi je vous aime.

ISABELLE

Eh! de grâce, où faut-il que je l'aille trouver?

LYSE

Je n'ai que commencé: c'est à vous d'achever.

ISABELLE

Ah! Lyse!

LYSE

Tout de bon, seriez-vous pour le suivre?

ISABELLE

Si je suivrais celui sans qui je ne puis vivre?
Lyse, si ton esprit ne le tire des fers,
Je l'accompagnerai jusque dans les enfers.
Va, ne demande plus si je suivrais sa fuite.

LYSE

Puisqu'à ce beau dessein l'amour vous a réduite,

Écoutez où j'en suis, et secondez mes coups:
Si votre amant n'échappe, il ne tiendra qu'à vous.
La prison est tout proche.

ISABELLE

Eh bien?

LYSE

Ce voisinage
Au frère du concierge a fait voir mon visage,
Et comme c'est tout un que me voir et m'aimer,
Le pauvre malheureux s'en est laissé charmer.

ISABELLE

Je n'en avais rien su!

LYSE

J'en avais tant de honte
Que je mourais de peur qu'on vous en fît le conte;
Mais depuis quatre jours votre amant arrêté
A fait que l'allant voir je l'ai mieux écouté.
Des yeux et du discours flattant son espérance,
D'un mutuel amour j'ai formé l'apparence.
Quand on aime une fois et qu'on se croit aimé,
On fait tout pour l'objet dont on est enflammé.
Par là j'ai sur son âme assuré mon empire,
Et l'ai mis en état de ne m'oser dédire.
Quand il n'a plus douté de mon affection,
J'ai fondé mes refus sur sa condition;
Et lui, pour m'obliger, jurait de s'y déplaire,
Mais que malaisément il s'en pouvait défaire;
Que les clefs des prisons qu'il gardait aujourd'hui
Étaient le plus grand bien de son frère et de lui.
Moi de dire soudain que sa bonne fortune
Ne lui pouvait offrir d'heure plus opportune;
Que pour se faire riche et pour me posséder,
Il n'avait seulement qu'à s'en accommoder;
Qu'il tenait dans les fers un seigneur de Bretagne
Déguisé sous le nom du sieur de la Montagne;
Qu'il fallait le sauver et le suivre chez lui;
Qu'il nous ferait du bien et serait notre appui.
Il demeure étonné: je le presse, il s'excuse;
Il me parle d'amour, et moi je le refuse;
Je le quitte en colère, il me suit tout confus,
Me fait nouvelle excuse, et moi nouveau refus.

ISABELLE

Mais enfin?

LYSE

J'y retourne, et le trouve fort triste;
Je le juge ébranlé; je l'attaque: il résiste.
Ce matin: «En un mot, le péril est pressant,
Ai-je dit; tu peux tout, et ton frère est absent.
– Mais il faut de l'argent pour un si long voyage,
M'a-t-il dit; il en faut pour faire l'équipage:
Ce cavalier en manque».

ISABELLE

Ah! Lyse, tu devais
Lui faire offre aussitôt de tout ce que j'avais:
Perles, bagues, habits.

LYSE

J'ai bien fait davantage:
J'ai dit qu'à vos beautés ce captif rend hommage,
Que vous l'aimez de même et fuirez avec nous.
Ce mot me l'a rendu si traitable et si doux
Que j'ai bien reconnu qu'un peu de jalousie
Touchant votre Clindor brouillait sa fantaisie
Et que tous ces détours provenaient seulement
D'une vaine frayeur qu'il ne fût mon amant.
Il est parti soudain après votre amour sue,
A trouvé tout aisé, m'en a promis l'issue
Et vous mande par moi qu'environ à minuit
Vous soyez toute prête à déloger sans bruit.

ISABELLE

Que tu me rends heureuse!

LYSE

Ajoutez-y, de grâce,
Qu'accepter un mari pour qui je suis de glace,
C'est me sacrifier à vos contentements.

[...]

ACTE IV – SCÈNE IV

Matamore, Isabelle, Lyse

ISABELLE

Quoi! chez nous, et de nuit!

MATAMORE

L'autre jour...

ISABELLE

Qu'est-ce-ci:
«L'autre jour?» est-il temps que je vous trouve ici?

LYSE

C'est ce grand capitaine. Où s'est-il laissé prendre?

ISABELLE

En montant l'escalier je l'en ai vu descendre.

MATAMORE

L'autre jour, au défaut de mon affection,
J'assurai vos appas de ma protection.

ISABELLE

Après?

MATAMORE

On vint ici faire une brouillerie;
Vous rentrâtes voyant cette forfanterie;
Et pour vous protéger, je vous suivis soudain.

ISABELLE

Votre valeur prit lors un généreux dessein.
Depuis?

MATAMORE

Pour conserver une dame si belle,
Au plus haut du logis j'ai fait la sentinelle.

ISABELLE

Sans sortir?

MATAMORE

Sans sortir.

LYSE

C'est-à-dire, en deux mots,
Que la peur l'enfermait dans la chambre aux fagots.

MATAMORE

La peur?

LYSE

Oui, vous tremblez: la vôtre est sans égale.

MATAMORE

Parce qu'elle a bon pas, j'en fais mon Bucéphale;
Lorsque je la domptai, je lui fis cette loi;
Et depuis, quand je marche, elle tremble sous moi.

LYSE

Votre caprice est rare à choisir des montures.

MATAMORE

C'est pour aller plus vite aux grandes aventures

ISABELLE

Vous en exploitez bien. Mais changeons de discours:
Vous avez demeuré là dedans quatre jours?

MATAMORE

Quatre jours.

ISABELLE

Et vécu?

MATAMORE

De nectar, d'ambrosie.

LYSE

Je crois que cette viande aisément rassasie?

MATAMORE

Aucunement.

ISABELLE

Enfin vous étiez descendu...

MATAMORE

Pour faire qu'un amant en vos bras fût rendu,
Pour rompre sa prison, en fracasser les portes,
Et briser en morceaux ses chaînes les plus fortes.

LYSE

Avouez franchement que, pressé de la faim,
Vous veniez bien plutôt faire la guerre au pain.

MATAMORE

L'un et l'autre, parbleu! Cette ambrosie est fade:
J'en eus au bout d'un jour l'estomac tout malade.
C'est un mets délicat, et de peu de soutien:
A moins que d'être un Dieu l'on n'en vivrait pas bien;
Il cause mille maux, et dès l'heure qu'il entre,
Il allonge les dents, et rétrécit le ventre.

LYSE

Enfin c'est un ragoût qui ne vous plaisait pas?

MATAMORE

Quitte pour chaque nuit faire deux tours en bas,
Et là, m'accommodant des reliefs de cuisine,
Mêler la viande humaine avecque la divine.

ISABELLE

Vous aviez, après tout, dessein de nous voler.

MATAMORE

Vous-mêmes, après tout, m'osez-vous quereller?
Si je laisse une fois échapper ma colère...

ISABELLE

Lyse, fais-moi sortir les valets de mon père.

MATAMORE

Un sot les attendrait.

ACTE V – SCÈNE V

Alcandre, Pridamant

ALCANDRE

Ainsi de notre espoir la fortune se joue:
Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue
Et son ordre inégal, qui régit l'univers,
Au milieu du bonheur a ses plus grands revers.

PRIDAMANT

Cette réflexion, mal propre pour un père,
Consolerait peut-être une douleur légère;
Mais après avoir vu mon fils assassiné,
Mes plaisirs foudroyés, mon espoir ruiné,
J'aurais d'un si grand coup l'âme bien peu blessée,
Si de pareils discours m'entraient dans la pensée.
Hélas! dans sa misère il ne pouvait périr
Et son bonheur fatal lui seul l'a fait mourir.
N'attendez pas de moi des plaintes davantage,
La douleur qui se plaint cherche qu'on la soulage.
La mienne court après son déplorable sort.
Adieu; je vais mourir, puisque mon fils est mort.

ALCANDRE

D'un juste désespoir l'effort est légitime,
Et de le détourner je croirais faire un crime.
Oui, suivez ce cher fils sans attendre à demain;
Mais épargnez du moins ce coup à votre main,
Laissez faire aux douleurs qui rongent vos entrailles,
Et pour les redoubler voyez ses funérailles.

(Ici on relève la toile, et tous les comédiens paraissent avec leur portier, qui comptent de l'argent sur une table, et en prennent chacun leur part.)

PRIDAMANT

Que vois-je? chez les morts compte-t-on de l'argent?

ALCANDRE

Voyez si pas un d'eux s'y montre négligent.

PRIDAMANT

Je vois Clindor! Ah Dieux! quelle étrange surprise!
Je vois ses assassins, je vois sa femme et Lyse!
Quel charme en un moment étouffe leurs discords,
Pour assembler ainsi les vivants et les morts?

ALCANDRE

Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique,
Leur poème récité, partagent leur pratique:
L'un tue, et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié;
Mais la scène préside à leur inimitié.
Leurs vers font leurs combats, leur mort suit leurs paroles,
Et, sans prendre intérêt en pas un de leurs rôles,
Le traître et le trahi, le mort et le vivant,
Se trouvent à la fin amis comme devant.
Votre fils et son train ont bien su, par leur fuite,
D'un père et d'un prévôt éviter la poursuite;
Mais tombant dans les mains de la nécessité,
Ils ont pris le théâtre en cette extrémité.

PRIDAMANT

Mon fils comédien!

ALCANDRE

D'un art si difficile
Tous les quatre, au besoin, ont fait un doux asile;
Et depuis sa prison, ce que vous avez vu,
Son adultère amour, son trépas imprévu,
N'est que la triste fin d'une pièce tragique
Qu'il expose aujourd'hui sur la scène publique,
Par où ses compagnons en ce noble métier
Ravissent à Paris un peuple tout entier.
Le gain leur en demeure; et ce grand équipage,
Dont je vous ai fait voir le superbe étalage,
Est bien à votre fils, mais non pour s'en parer
Qu'alors que sur la scène il se fait admirer.

PRIDAMANT

J'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte:
Mais je trouve partout mêmes sujets de plainte.
Est-ce là cette gloire et ce haut rang d'honneur
Où le devait monter l'excès de son bonheur?

ALCANDRE

Cessez de vous en plaindre. A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands:
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand Roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre françois:
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes;
Et votre fils rencontre en un métier si doux
Plus d'accommodement qu'il n'eût trouvé chez vous.
Défaites-vous enfin de cette erreur commune,
Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune.

[...]

da L'illusione teatrale

ATTO I – SCENA III

Alcandro, Pridamante.

ALCANDRO

Non fu vostro figlio di colpo gran signore,
non tutti i suoi atti sono per farvi onore
e mi farei una colpa di rivelarne i guai
ad altri occhi che a quelli di un padre.
Vi prese sì dei soldi ma il piccolo bottino
soltanto gli durò dalla sera al mattino.
Per recarsi a Parigi vendé nelle campagne
ricette per guarire la febbre e l'emicrania,
predisse la ventura e vi arrivò così.
Lì valendo l'ingegno, lui così visse lì.
Dentro Sant'Innocenzo si fece scritturale.
Quindi, salito in grado, lavorò da un notaio.
Stanco di carta e penna presto se ne andò via
e al faubourg Saint-Germain lanciò al ballo una scimmia.
Si provò con le rime e il tocco del suo estro
arricchì i canterini della Samaritaine.
Migliori ornamenti prese poi il suo stile
e a scrivere romanzi si cimentò persino,
canzoni per Sempronio, epigrammi per Caio.
In tubetti d'unguenti indi poi trafficò
e come ciarlatano antidoti vendette.
Fatto procuratore al Palazzo tornò.
Insomma mai Buscòn, Lazzariglio di Tormes,
mai Saavedra e Gúzman presero tante forme:
per il nostro Dorante un bel trattenimento!

PRIDAMANTE

Quanto vi sono grato che non ne sappia niente!

ALCANDRO

Senza nulla mostrarvi ve ne faccio il racconto,
è un poco prolisso ma vi risparmia l'onta.
Stanco di tanti traffici senza frutto né onore
una sorte migliore l'ha portato a Bordeaux.
E là lui pensando di scegliersi un lavoro
un bravaccio del posto l'ha preso al suo servizio:
confidente l'armigero l'ha fatto dei suoi amori
e lo ha rimesso in sesto questo compito nuovo.
Con destrezza lui sa, recando messaggi,
spillare quattrini all'allocco gagliardo.
Anzi, di confidente gli si è fatto rivale
e la beltà che ha in cuore non gli vuol niente male.
Dopo che avrete visto la storia dei suoi amori
mostrarvelo vorrò in tutto il suo splendore
e in ciò che oggi stesso va operando.

PRIDAMANTE

Quanto conforto da questa speranza!

ALCANDRO

Correndo la campagna si è cambiato il nome.
Era Clindoro prima, oggi signor Montagna
e ben presto così sentirete chiamarlo.
Osservate in silenzio e senza allarmarvi.
So che tardo un po' troppo per la vostra impazienza,
ma non c'è nulla di cui diffidare:
un comune incantesimo ha scarso potere
sui fantasmi parlanti che dovrete vedere.
Entriamo nella grotta, così io vi preparo
incantesimi nuovi per effetti più rari.

ATTO II – SCENA II

Matamoro, Clindoro

CLINDORO

Vi vedo pensieroso... e quest'anima altera
dopo mai tante imprese sembra essere in pena!
Dei guerrieri abbattuti non ne avete abbastanza
e di allori novelli avete altra speranza?

MATAMORO

Sto riflettendo, è vero, e non saprei risolvere
quale dei due per primo dovrei ridurre in polvere,
se il gran Sofi di Persia oppure il gran Mogòl.

CLINDORO

Eh! di grazia, signore, vivano essi ancora:
distrutti aggiungerebbero qualcosa al vostro nome?
E il tempo necessario per riunire l'esercito?

MATAMORO

L'esercito? Ah, codardo! Per dar loro la morte
non credi questo braccio bastantemente forte?
Il mio nome da solo rovescia le muraglie,
disperde gli squadroni, stravince le battaglie,
il mio coraggio invitto contro gli imperatori
arma solo a metà parte del mio furore.
Con un mio solo cenno rivolto alle tre Parche
io spopolo lo Stato dei più saldi monarchi,
ho per cannone il fulmine, e per gregari i Fati:
con un mio manrovescio mille nemici abbatto.
In fumo con un soffio mando le loro trame
e ancora osi parlarmi di un esercito!
L'onore non avrai di vedere altro Marte:
ti ucciderò, poltrone, con un solo mio sguardo.
E nonostante tutto penso all'amore mio.
Quel pensiero mi placa, la mia collera cade
e il piccolo arciere domatore dei numi

già scacciato ha la morte che abitava i miei lumi.
Guarda, ho deposto ormai la spaventosa faccia
che schianta, arde, massacra, che stermina e frantuma;
e se penso ai begli occhi che mi hanno in balìa
più non sono che amore, grazia, leggiadrìa.

CLINDORO

Come vi è in un momento tutto quanto possibile!
Adesso siete bello, voi già tanto terribile!
e credo non sia dama tanto ferma in rigore
che ostinata possa rifiutarvi il suo cuore.

MATAMORO

Ancora te lo dico, non stare più in allarme:
quando voglio spavento, quando voglio innamoro;
e secondo il talento riempio volta a volta
gli uomini di terrore e di amore le donne.
Al tempo che bellezza fu da me inseparabile
la loro molestia diventò insopportabile:
non ero ancora apparso che quelle sdilinquivano,
a furia d'amarmi mille al giorno morivano.
Avevo appuntamenti con ogni principessa,
a gara le regine mendicavan carezze.
Quella d'Etiopia e quella del Giappone
ai sospiri d'amore mescevano il mio nome.
Due sultane per me perdettero la testa,
due altre per vedermi dal Serraglio scapparono,
sicché col Gran Sultano per un po' mi guastai.

CLINDORO

Il suo disappunto tornava a vostro onore.

MATAMORO

Tutto questo nuoceva ai miei intenti di guerra
e poteva impedirmi di conquistar la terra.
Così me ne stancai e per tagliare corto
il destino inviai a ingiungere al suo Giove
che s'ingegnasse a spegnere quei fuochi
e a togliermi di torno quelle donne opprimenti:
se no la mia collera sarebbe giunta in cielo
di botto scalzandolo dall'olimpico impero
e il fulmine in governo avrebbe dato a Marte.
Lo spavento ch'egli ebbe lo convinse issofatto
e quanto domandavo fu fatto in un istante.
Da allora sono bello se lo voglio soltanto.

CLINDORO

Se no quante missive dovrei recapitarvi!

MATAMORO

Di chiunque si tratti tu guardati dal prenderne
salvo che da... m'intendi? Cosa dice di me?

CLINDORO

Che voi siete dei cuori l'incanto e lo spavento
e se un effetto segue a quel che promettete
la sua sorte è più lieta di quella delle Dee.

MATAMORO

Ascoltami: a quel tempo che adesso ti dicevo
persino per le Dee le mie leggi valevano;
e voglio raccontarti un fenomeno strano
che mise sottosopra tutto intero il creato,
un fenomeno grande quanto può capitare.
Il sole un giorno levarsi non poté
e il dio visibile che tanti al mondo adorano
ad aprirgli il cammino non trovava l'Aurora:
dovunque la cercavano, nel letto di Titone,
dentro i boschi di Cefalo, nel palazzo di Mèmnone
e così latitando la bella battistrada
in quel giorno si ebbe il buio a mezzogiorno.

CLINDORO

Dov'era mai finita quella regina chiara?

MATAMORO

In mezzo alla mia stanza a offrirmi le sue grazie.
Ci ha perso il suo tempo e perso le sue lagrime.
Gelido fu il mio cuore ai più sottili incanti
e tutto quel che ottenne per quel frivolo amore
fu un ordine preciso di ricondurre il giorno.

CLINDORO

Lo strano accidente mi torna alla memoria.
Ero in Messico quando seppi di quella storia
e udii raccontare che la Persia indignata
per l'affronto al suo Dio contro voi mormorava.

MATAMORO

Qualcosa ho inteso anch'io e anche l'avrei punita;
ma avevo da fare in Transilvania
e gli ambasciatori che vennero a scusarla

a furia di regali riuscirono a placarmi.

CLINDORO

Bella clemenza in così gran coraggio!

MATAMORO

Guardami, amico, contempla questo viso:
ci vedi compendiate tutte le virtù.
Non uno dei nemici ai miei piedi abbattuti
di cui la stirpe è estinta e deserta la terra
ad altro che al suo orgoglio la sua fine ha dovuto.
Quanti rendono omaggio alle mie perfezioni
inchinandosi a me salvano il loro trono.
Ai re d'Europa, spiriti civili
non rado al suolo città o castellanìe:
li tollero regnanti; ma nel mondo africano
dovunque ho trovato sovrani tracotanti
ho distrutto i paesi per punirne i monarchi
e i vasti deserti ne sono testimoni:
le sabbie sterminate solcate con terrore
sono effetti eloquenti del mio giusto furore...

CLINDORO

Ma torniamo all'amore. Ecco la donna vostra.

MATAMORO

Quel rivale, accidenti, le sta sempre alle costole.

CLINDORO

Dove andate a cacciarvi?

MATAMORO

Mica ha fegato quello,
ma nel capo gli frulla qualche estro insolente.
Chissà che per orgoglio di essere con lei
a cercar rogna a me lo sciocco non s'attenti.

CLINDORO

Sarebbe come correre incontro al proprio danno.

MATAMORO

Quando sono in bellezza coraggio non ne ho.

CLINDORO

Rinunciate al bel volto e fatelo terribile.

MATAMORO

Non prevedi di questo il seguito infallibile.

Non posso diventare solo a metà tremendo,
finirei coll'uccidere donna e nemico insieme.
Aspettiamo appartati che i due si accomiatino.

CLINDORO

Rara quanto il valore è la vostra prudenza.

ATTO II – SCENA IV

Matamoro, Isabella, Clindoro

MATAMORO

Olà! mi vede appena ed ecco prende il largo!
Non si è tolto di mezzo nel medesimo istante?

ISABELLA

Non ha da vergognarsi, i re fanno altrettanto,
almeno se il clamore delle vostre prodezze
non turba la mia mente colpendo le mie orecchie.

MATAMORO

Potete pure crederci e per testimoniarlo
scegliete in quale luogo vogliate voi regnare:
detto fatto il mio braccio vi conquista un impero,
lo giuro sul medesimo e questo dice tutto.

ISABELLA

Non siate così prodigo di un braccio vittorioso,
io voglio regnare solo sul vostro cuore:
non altra ambizione l'ardore mi concede
che di avere per sudditi i vostri desideri.

MATAMORO

Sono tutti per voi e per farvi vedere
che potere assoluto su quelli voi avete
a umori di conquista retta non darò più
e sulla testa ai re le corone lasciando
due o tre come servi ne assumerò soltanto:
da voi con mie missive genuflessi verranno.

ISABELLA

Un seguito così illustre scatenerebbe invidia
sulla felicità in cui passo la vita.
Allo scambio discreto dei nostri sentimenti
per tali incombenze basta soltanto lui.
(Accenna a Clindoro.)

MATAMORO

Dio sia lodato! La pensate a mio modo:
trovate come me che la grandezza è scomoda.
Gli scettri più belli per me non hanno pregio;
appena li conquisto li restituisco
e di me innamorarsi ho visto principesse
senza che il mio cuore mai le corrispondesse.

ISABELLA

Certo su questo punto la mia fede è perplessa.
Che abbiate rinunciato a quelle Loro Altezze!
E rifiutato un cuore del quale io dispongo!

MATAMORO

Questo signor Montagna, ne saprà pur qualcosa.
Racconta quando in Cina, nel famoso torneo,
diedi nell'occhio alle figlie del re...
che si diceva in corte di quella gelosia
che l'una e l'altra infiammava a causa mia?

CLINDORO

Da voi dispregiata l'una e l'altra defunse.
Allora ero in Egitto dove la voce giunse
e fu nel tempo che per la paura
delle armi vostre il Cairo sprofondò
in un fiume di lagrime. Avevate in un giorno
dieci giganti ucciso,
devastati i paesi dei dintorni,
raso al suolo castelli, spianate due montagne,
messo a fuoco città, borghi e campagne
e verso Damasco disfatti centomila guerrieri.

MATAMORO

Come bene hai notato luoghi e tempi!
Me li ero scordati.

ISABELLA

Fatti di tanta gloria
possono così uscirvi di memoria?

MATAMORO

Piena com'è di allori riportati sui re
non posso caricarla di tutte queste inezie.

ATTO III – SCENA IV

Matamoro, Clindoro

MATAMORO

Rispetto per l'amata, importuna virtù,
freno del mio valore, a cosa mi riduci?
Magari avessi cento rivali e non un padre
sui quali senza offenderti sfogare la mia rabbia!
Ah! demonio incarnato, duplicato di Satana,
osi dunque bandire e anche minacciare
uno che tutti i re vorrebbero ingraziarsi?

CLINDORO

Intanto che non c'è, fin da questo momento
andate a parlarle d'amore
beffandovi di lui.

MATAMORO

Sacripante, quei servi con la loro insolenza...

CLINDORO

Il brando basta e avanza contro quei violenti.

MATAMORO

Sì, ma il fuoco che scaglia abbandonando il fodero
avrebbe in un momento incendiato la casa,
divorato in un attimo tegole e grondaie,
balaustre, comignoli, stipiti, cimase,
architravi, trafile, colonne, travicelli,
traverse, arcate, infissi, travature, pilastri,
corrimani, listelli, balconi, davanzali,
griglie, portali, catenacci, pietre,
piombo, ferro, cemento, marmi, vernici, vetro,
solai, cantine, camere, pozzi, logge, granai,
salotti, corridoi, terrazze, scale.
Pensa un po' che sconquasso vedrebbe la maliarda:
quel fuoco estinguerebbe il fuoco che la arde.
Parlale tu per me; con meno conseguenze

tu che un prode non sei
puoi dare una lezione a un servo insolente.

CLINDORO

Mettendomi nei guai...

MATAMORO

Oh Dio, occhio alla porta.
Di quella brutta gente non ne voglio sapere.

ATTO III – SCENA VII

Matamoro

MATAMORO

Eccoli, andiamo via. No, non vedo nessuno.
Avanti con coraggio. Sono pieno di brividi.
Andiamo via, li sento. Ma era soltanto il vento.
Balordo, a tuo dispetto la mia regina aspetto.
Mettiamoci in cammino col favor delle tenebre.
Accidenti! Quei servi mi danno un bel da fare,
non tremavo così da duemila anni e passa.
È un rischio troppo grosso: se escono sono morto.
Preferisco morire che dar loro battaglia
profanando il mio braccio contro quella gentaglia.
A quali mai pericoli non ci espone il coraggio!
In ogni caso io sono di certo tra i più agili:
se è questione di correre hanno un bell'aspettarmi.
Ho il piede buono almeno tanto quanto la spada.
Ecco, adesso li vedo: ormai debbo morire.
Ho il corpo tutto ghiaccio e non posso fuggire.
Il mio valore, ahimè, ha il destino contrario.
Ma è la mia regina e c'è il mio segretario!
Il gelo se ne va: sentiamoli discorrere
e vediamo se è bravo a trattare i miei amori.

ATTO IV – SCENA II

Isabella, Lisa

[...]

ISABELLA

Parlami di Clindoro, o non aprir più bocca.

LISA

Il mio umore giulivo, che ride in mezzo ai guai,
in un attimo ottiene
di meglio che in un secolo tutte le vostre lagrime:
ha salvato Clindoro.

ISABELLA

Che dici mai?

LISA

Clindoro.
Da questo giudicate se vi sono devota.

ISABELLA

Dove dovrò, di grazia, correre per trovarlo?

LISA

Ho solo cominciato: tocca a voi terminare.

ISABELLA

Ah! Lisa!

LISA

Seriamente, siete pronta a seguirlo?

ISABELLA

Come no, se non posso vivere senza di lui?
Lisa, se a liberarlo non basterà il tuo estro
io l'accompagnerò fino in fondo all'inferno.
Va', non chiedermi più se con lui fuggirò.

LISA

Visto che al bel progetto l'amore vi dispone,
ascoltatemi bene e aiutate il mio trucco:
solo da voi dipende che la cosa riesca.
Il carcere è vicino, il custode ha un fratello
che nel vicinato ha potuto notarmi.
E siccome vedermi e amarmi fa tutt'uno
il povero citrullo s'è lasciato incantare.

ISABELLA

Non ne sapevo niente!

LISA

Mi vergognavo tanto
da morir di paura che ve lo raccontassero.
Ma scorsi quattro giorni dal disgraziato arresto
sono andata da quello e gli ho dato più retta.
Con sguardi e con discorsi stuzzicando speranze
di un reciproco amore l'apparenza ho inventato.
Una volta che si ami e ci si creda amati
tutto si fa per l'essere di cui si è innamorati.
Così ho su di lui assoluti poteri
e a ogni mia voglia l'ho ridotto obbediente.
Quando del mio sentire non ha più dubitato
ho portato a pretesto il suo basso mestiere;
e lui per compiacermi con me ne conveniva
dicendo che purtroppo non ne poteva uscire,
che le chiavi del carcere di cui era in possesso
erano tutti i beni di lui e del fratello.
E io subito a dirgli che la buona fortuna
offrirgli non poteva un caso più opportuno,
che per diventar ricco e per avere me
altro non c'era che approfittar di quello:
aveva lui in custodia un ricco di Bretagna
nascosto sotto il nome di un tal signor Montagna.
Bisognava salvarlo, seguirlo al suo paese:
ci avrebbe compensati e tenuti a sue spese.
Lui rimane di sale, io lo scuoto, si scusa;
lui mi parla d'amore e io lo rifiuto.
Lo pianto incollerita, lui mi segue confuso,
si scusa un'altra volta, e io... altro rifiuto.

ISABELLA

Dunque?

LISA

Torno sul posto e lo trovo tristissimo,
penso di averlo scosso, attacco e lui resiste.
Stamattina gli dico: «È questione di ore,
puoi fare tutto tu e tuo fratello è assente».
«Soldi – dice – ci vogliono, soldi per il viaggio,
soldi per prepararlo, ma come si può fare,
se quello non ne ha?»

ISABELLA

Ma Lisa, tu dovevi
fargli sùbito offerta di tutto quanto avevo:
abiti, anelli, perle.

LISA

Ho fatto anche di più.
Gli ho detto dell'amore che Clindoro ha per voi,
che anche voi l'amate e verrete con noi.
Eccolo diventato malleabile e dolce
tanto da farmi intendere che un po' di gelosia
per Clindoro frullava nella sua fantasia
e che tutti gli indugi venivano soltanto
dal sospetto insensato che lui fosse il mio amante.
Saputo di voi due, si è mosso in un baleno,
ha visto tutto facile e garantito l'esito:
da me vi manda a dire che verso mezzanotte
siate pronta a sloggiare senza fare rumore.

ISABELLA

Come mi fai felice!

LISA

Aggiungete, di grazia,
che prendermi un marito che mi lascia di ghiaccio
è un gran bel sacrificio per rendervi contenta.

[...]

ATTO IV – SCENA IV

Matamoro, Isabella, Lisa

ISABELLA

Voi, di notte!?

MATAMORO

L'altrieri...

ISABELLA

«L'altrieri?» che cos'è?
dentro casa a quest'ora debbo trovarvi qui?

LISA

È quel gran condottiero. Dove si è fatto prendere?

ISABELLA

Nel salire le scale l'ho visto che scendeva.

MATAMORO

L'altrieri in cambio della mia passione
vi avevo promesso la mia protezione.

ISABELLA

E dopo?

MATAMORO

Qui c'è stata una grande baruffa.
Vedendo il parapiglia siete tornata in casa.
E io per proteggervi vi ho seguita issofatto.

ISABELLA

Decisione, la vostra, coraggiosa davvero.
E dopo?

MATAMORO

A salvaguardia di donna tanto bella
sono andato su in alto a far da sentinella.

ISABELLA

Al riparo?

MATAMORO

Al riparo.

LISA

Ossia, in parole povere
la fifa lo teneva chiuso nel guardaroba.

MATAMORO

La fifa?

LISA

Lo vediamo, che ne avete da vendere.

MATAMORO

Siccome ha il passo lesto ne ho fatto il mio Bucefalo
e quando l'ho domata le ho dato questa regola:
sicché quando cammino trema sotto di me.

LISA

Siete alquanto bizzarro in fatto di corsieri.

MATAMORO

È per correre meglio alle grandi avventure.

ISABELLA

E sapete valervene. Ma cambiamo discorso:
siete rimasto chiuso là dentro quattro giorni?

MATAMORO

Quattro.

ISABELLA

Vivendo come?

MATAMORO

Di nettare e d'ambrosia.

LISA

Con un cibo così c'è da nutrirsi a iosa.

MATAMORO

Sì e no.

ISABELLA

Dopo di che siete infine disceso...

MATAMORO

Per fare sì che a voi l'amato fosse reso,
per distruggere il carcere sfondandone le porte
e in briciole ridurre le catene più forti.

LISA

Ditelo francamente, che spinto dalla fame
venivate piuttosto a far la guerra al pane.

MATAMORO

L'uno e l'altro perbacco! l'ambrosia sa di poco:
ne ho avuto in capo a un giorno lo stomaco sconvolto.
È un cibo delicato che ben poco sostenta:
salvo essere un Dio non ci si vive bene,
è causa di malanni e solo che sia dentro
i denti fa allungare e rattrappisce il ventre.

LISA

Insomma quel ragù non vi garbava proprio.

MATAMORO

Bastava scender giù due volte in una notte
e arrangiandosi un poco coi resti di cucina
mischiare l'alimento umano col divino.

ISABELLA

Per dirla tutta quanta, volevate rubare.

MATAMORO

Vi mettete anche voi adesso a provocarmi?
Se perdo la pazienza per una volta tanto...

ISABELLA (a Lisa)

Chiama la servitù.

MATAMORO

Stolto chi li aspettasse un momento di più.

ATTO V – SCENA V

Alcandro, Pridamante

ALCANDRO

Così della speranza si burla la fortuna:
tutto si alza o abbassa al giro di una ruota
e il suo moto incostante, che regge l'universo,
nel momento più lieto il suo favore inverte.

PRIDAMANTE

Non può ammettere un padre codesta riflessione.
Consolerebbe forse un dolore da poco;
ma dopo avere visto mio figlio trucidato,
la gioia incenerita, distrutta la speranza,
di una tale sciagura ben poco soffrirei
se simili discorsi penetrassero in me.
Ahimè, che non è morto quand'era in povertà,
solo la buona sorte è stata a lui fatale.
Da me non aspettatevi altre lamentazioni,
il dolore che geme va in cerca di conforto.
Il mio deve seguire il suo triste destino.
Mio figlio è morto: anch'io tra poco. Addio.

ALCANDRO

Di un giusto strazio l'impeto è del tutto legittimo,
distogliervi parrebbe a me un delitto.
Seguite il vostro caro adesso e non domani;
ma risparmiate almeno l'atto alla vostra mano,
agiscano i dolori che vi rodono dentro
e per farli più grandi assistete alle esequie.

(A questo punto si alza la tela, e tutti gli attori appaiono insieme al buttafuori a contare il danaro su un tavolo e ognuno prende la sua paga.)

PRIDAMANTE

Possibile? dei morti che contano il danaro?

ALCANDRO

Vedete se c'è uno che non si dà da fare.

PRIDAMANTE

Vedo Clindoro! O numi! che sorpresa è mai questa!
Vedo i suoi uccisori, vedo sua moglie e Lisa!
Quale magia in un attimo spegne tante discordie
per riunire così i vivi insieme ai morti?

ALCANDRO

Così tutti gli attori di una compagnia
a recita finita dividono il profitto:
uno uccide, uno muore, l'altro muove a pietà;
ma la scena governa le loro ostilità.
Combattono coi versi, nelle parole muoiono,
e senza appassionarsi a questo o a quel ruolo,
traditore e tradito, il morto e il vivo,
alla fine si trovano amici come prima.
Vostro figlio e il suo seguito fuggendo hanno potuto
sottrarsi a un padre e alla forza pubblica,
ma poi caduti in preda alla necessità
non potendone più si son dati al teatro.

PRIDAMANTE

Mio figlio? un commediante?

ALCANDRO

In quell'arte difficile
tutti e quattro, per forza, hanno trovato asilo;
dopo che fu in prigione, quello che avete visto:
il suo adultero amore, la sua morte imprevista,
è solo il triste epilogo di una certa tragedia
presentata oggi stesso sulla pubblica scena:
con questa lui e compagni nel nobile mestiere
a Parigi entusiasmano tutto un popolo intero.
Ne riscuotono il prezzo; e il grande abbigliamento
di cui già vi ho mostrato la magnificenza
è suo, di vostro figlio, ma solo per sfoggiarlo
quando sulla scena vengono ad ammirarlo.

PRIDAMANTE

L'avevo dato morto, era solo apparenza,
ma dappertutto trovo motivi di scontento.
Sarebbe questo il pregio, l'alto grado d'onore,
il vertice felice che gli era destinato?

ALCANDRO

Smettete di lagnarvi. Oggigiorno il teatro
è a un punto tanto alto che ognuno lo idolatra,
e quel che il vostro tempo guardava con disprezzo
raccoglie oggi l'amore degli spiriti eletti,
intrattiene Parigi, lo sognano in provincia,
è lo svago più dolce di tutti i nostri prìncipi,
del popolo delizia e piacere dei grandi,
occupa il primo posto tra i loro passatempi;
e quelli che vediamo con la loro saggezza
provvedere al benessere di tanta e tanta gente
trovano nello spettacolo così cara dolcezza
che per un po' li libera del pesante fardello.
Anche il nostro gran Re, ch'è un fulmine di guerra,
il cui nome è temuto dovunque sulla terra,
cinto d'alloro in fronte, degna di tanto in tanto
prestare sguardo e ascolto al teatro di Francia,
dove il Parnaso svela le cose più mirabili,
cui le menti più rare consacrano le notti
e quanti Apollo vede con benevolo sguardo
delle loro fatiche offrono qualche parte.
D'altronde se gli averi pregiano le persone
è una terra il teatro che dà rendite buone;
e vostro figlio incontra nel suo dolce mestiere
più agiatezza di quanta da voi potrebbe avere.
Sbarazzatevi infine di questo pregiudizio,
non lagnatevi più del suo lieto destino.

[...]

Nota bibliografica
a «Il musicante di Saint-Merry»

Orphée Noir

È il titolo dell'Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de langue française, par Léopold Sédar Senghor, précédée de Orphée Noir par Jean-Paul Sartre, Presses Universitaires de France, Paris 1948. Ne avevo ricavato un breve gruppo di traduzioni, dapprima pubblicato in rivista; quindi ripreso da Carlo Bo nella Antologia di Poeti Negri da lui curata per l'editore Parenti, Firenze 1954; e infine intercalato tra le prose del mio Gli immediati dintorni, Biblioteca delle Silerchie, Il Saggiatore, Milano 1962. La mia scelta, appena più ampia di quella contenuta in questo volume, includeva anche testi di Jean-Joseph Rabéarivelo e di Léopold Sédar Senghor.

Ezra Pound

Con altre poche mie traduzioni dai Selected Poems, New Directions, New York 1949, questi testi figuravano nella Iconografia italiana di Ezra Pound, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano 1955, e successivamente in Gli immediati dintorni e in Ezra Pound, Opere scelte, a cura di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1970.

René Char

Ho tradotto per intero i Feuillets d'Hypnos nel corso del '58 leggendoli nella raccolta Fureur et Mystère, Gallimard, Paris 1948 (ma la loro prima edizione era del '46, nella collezione «Espoir» diretta da Albert Camus per lo stesso editore). La mia traduzione è stata inclusa tra quelle di Giorgio Caproni nel volume, prefato dallo stesso, René Char, Poesia e prosa, Feltrinelli, Milano 1962. È stata poi riproposta separatamente, con mia prefazione, dal volume I fogli d'Ipnos, Einaudi, Torino 1968.

William Carlos Williams

Cinque mie traduzioni con immagini di Sergio Dangelo erano apparse in un opuscolo di una collana di «immagini e testi» diretta da Roberto Sanesi per le Edizioni del Triangolo, Milano 1957. Le poesie Adam, These, Dedication for a Plot of Ground sono presenti in mia traduzione nell'antologia Poesia straniera del Novecento, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958.
Nel n. 61-62, gennaio-marzo 1961, la rivista «aut aut» ha pubblicato per intero La musica del deserto insieme a Una proposta di lettura con cui accompagnavo quella mia traduzione.
Tutte le mie traduzioni da W.C.W. sono poi confluite nelle Poesie tradotte e presentate da Cristina Campo e V.S., Einaudi, 1961 e 1967. I testi originali sono tratti da Collected Later Poems, New Directions, 1951, Collected Earlier Poems, ivi 1952, The Desert Music and Other Poems, Random House, New York 1954.

André Frénaud

I versi di Ancienne mémoire, che risalgono al '57 e che avevo tradotto allora o poco dopo, si leggono nel libro Il n'y a pas de paradis, Gallimard, 1962. La mia traduzione è inclusa in Gli immediati dintorni.

(ancora da) René Char

Il mio successivo lavoro sul poeta si è svolto sui testi di Le nu perdu, Gallimard, 1971, e di La nuit talismanique, Albert Skira éditeur, Genève 1972. Ne è uscito a mia cura il volume Ritorno sopramonte, con un saggio di Jean Starobinski, Mondadori, 1974.
Rimpiango di aver trascurato il precedente La parole en archipel, Gallimard, 1962, il cui unico testo da me tradotto (Déclarer son nom) è apparso nel n. 7, febbraio 1979, della rivista cesenaticense «Sul Porto».

Guillaume Apollinaire

Avevo preso di mira isolatamente, nel corso degli anni Cinquanta, il testo del Pont Mirabeau e inserito il corrispondente arrangiamento tra le pagine degli Immediati dintorni. Un gruppo di otto mie traduzioni è poi apparso nel n. 8 dell'«Almanacco dello Specchio», Mondadori, 1979. Le stesse più un altro gruppo, in tutto una quindicina, in parte attinte dagli Alcools in parte dai Calligrammes, hanno formato la plaquette a mia cura Eravamo da poco intanto nati (v. il finale di La petite auto), strenna 1980 per gli amici di Paolo Franci edita in 300 esemplari f.c. da Vanni Scheiwiller.
Riporta tre mie traduzioni da A. (Le Pont Mirabeau, Cors de chasse, Vendémiaire) il volume da Alcools a cura di Sergio Zoppi, versioni a fronte di Giovanni Raboni e V.S., recentemente apparso nella collezione «I paralleli» diretta da Giovanni Giudici, Il Saggiatore, 1981. Sin qui inedita è invece la mia traduzione di Le musicien de Saint-Merry, che mi ha fornito il titolo per questo volume. Tutte le mie traduzioni da A. sono destinate al volume mondadoriano dei «Meridiani», in preparazione, dedicato a una larga scelta delle opere di A. a cura di Luciano De Maria.
Per il riferimento agli originali v. ad esempio le Œuvres Poétiques, vol. I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1971.

Albert Camus

Come detto nella nota introduttiva [cfr. qui a pp. 323-27], nessun testo a stampa è stato mediatore tra il «poema in prosa» qui riportato e me. Ho potuto accertare che l'originale è incluso in La postérité du soleil, texte inédit, daté 1952, en regard des photographies d'Henriette Grindat, Edwin Engelberts éditeur, Genève 1965.

Fernando Bandini

Testo latino e traduzione sono apparsi nella rivista «Strumenti critici», n. 31, ottobre 1976, seguìti da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo. Sono poi stati ripresi in Carmen hiemale, cartella in 75 esemplari con illustrazioni di Giuseppe Zigaina, nella stampa di Albicocco e Santini di Udine, 1978.

Pierre Corneille

Cfr. Œuvres Complètes, a cura di Marty-Laveaux, 1862-1868, e in «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1980. La pièce è andata in scena per la prima volta in Italia a Venezia il 17 luglio 1979 con la regia di Walter Pagliaro e nella mia traduzione. Ha avuto repliche in varie città italiane durante l'estate e l'autunno dello stesso anno, concludendo il proprio ciclo di rappresentazioni al Piccolo Teatro della Città di Milano. Testo originale, traduzione e appunti del traduttore e del regista sono riuniti in un volume dei «Quaderni della Fenice» diretti da Giovanni Raboni, Pierre Corneille, L'illusione teatrale, Guanda, Milano 1979.

Vittorio Sereni

Seconda parte

LA TENTAZIONE DELLA PROSA

Nota introduttiva

di Giulia Raboni

La tentazione della prosa, titolo apocrifo sotto cui si presenta qui – riprendendola dall'omonimo volume uscito per Mondadori nel '98 – la produzione prosastica di Sereni, raccoglie se non tutti (mancano i testi editi sparsamente ed esclusi dalle due più globali raccolte e quelli rimasti nella loro interezza inediti, che nell'edizione del '98 erano stati pubblicati in appendice) buona parte degli scritti che accompagnano l'attività poetica dell'autore, dagli anni del dopoguerra alla sua scomparsa, infittendosi in particolare negli anni Cinquanta-Sessanta, quelli della lentissima incubazione degli Strumenti umani, di cui sviluppano in forma diversa i medesimi temi. La connotazione riduttiva di questa esperienza, più volte ribadita da Sereni (con l'espressione appunto di «tentazione della prosa»), se da un lato risulta, come sottolinea Raboni, [1] marcata dal solito autoironico understatement, data la effettiva quantità e qualità dei risultati raggiunti, rivela d'altro canto la coscienza dell'autore che vive la propria produzione prosastica come in qualche modo desultoria rispetto alla vocazione poetica. Ma soprattutto mostra la sua sensazione di mancare al fondo di una convinzione narrativa che dia adeguato spazio alla rappresentazione «plastica», autonoma, di una storia e dei suoi personaggi, e risponde di fatto al modo in cui Sereni legge in varie recensioni (soprattutto nella collaborazione a «Milano-sera», di cui nella sezione delle Prose critiche vengono riportati alcuni pezzi) i romanzi di quegli anni: prodotto di una crisi narrativa, in bilico tra neorealismo e avanguardia, che stenta a individuare una propria forma e finisce per doversi interrogare in diretta sui propri meccanismi creativi.

Tale giudizio emerge per esempio nelle recensioni ai romanzi di Landolfi, Buzzati e Comisso, raccolte sotto il titolo collettivo di Tre crisi degli anni Cinquanta, nelle Letture preliminari (qui alle pp. 823-35); tutti caratterizzati, pur nella loro diversità, da un assunto prevalentemente autobiografico e metanarrativo: riflesso, più o meno allegorizzato, delle difficoltà della messa a fuoco del rapporto tra scrittore e materia narrata, tra io e mondo. E ancora la breve nota anonima pubblicata nel '64, sotto il titolo Di fronte al romanzo, nel numero 6-7 di «Questo e altro»:

> Ma quali romanzi, è lecito chiedersi, se siamo qui a ipotizzare [...] come unica prospettiva superstite quella del romanziere che scrive soltanto per cercar di chiarire a se stesso perché diavolo mai, per quale errore o anomalia, egli è un romanziere e non, supponiamo, un tecnico, un fisico nucleare? Questo è l'unico soggetto di cui egli può disporre. Basta un simile riconoscimento a scavare tra lui e i narratori di specie tradizionale, tra lui e i romanzieri della natura e delle idee, dei sentimenti e della storia, una distanza tale da mettere fuori gioco chiunque si aspetti che egli si comporti in qualche modo come loro; non solo, ma da indurre a ritenere aperto il campo a qualunque avventura. Al limite dell'indistinzione formale, tutto può essere poesia, valore estetico (persino, dicono, i progetti di poesie mai scritte): e nel romanzo contemporaneo saggio e visione, filologia e delirio, medicina e malattia, lirica, descrizione, narrazione, critica, psicologia si intercambiano, mescolano materiali e linguaggi, si confondono fino a generare organismi informali che non soltanto il razionalismo umanistico ma lo stesso gusto romantico del difforme e dell'imprevisto (senza il quale, peraltro, niente di tutto questo potrebbe spiegarsi) giudicherebbe mostruosi. E tuttavia, per quanta fatica, per quanti sforzi critici ciò comporti, occorre

promuovere a stato di coscienza la sicurezza intuitiva che questa mescolanza, questo apparente informe, può essere a sua volta una forma, non meno legittima di quelle, levigate dal tempo, legittimate dal consenso di tutti, che sembrano così lucenti e perfette, così insuperabili.

Dunque: non c'è ragione di nutrire sfiducia nei discorsi se ci aiutano ad acquisire questa coscienza, e almeno fino al punto in cui non pretendono di surrogare le opere; tantopiù che l'argomentazione dei risultati vale solo nel caso dei veri risultati, e Dio sa se è difficile imbattersi in un romanzo importante, risolutivo. Una letteratura ne esprime uno... ogni quanto? Una letteratura esprime opere di valore nella misura in cui è vitale, cioè in cui si pone problemi, riflette sui rapporti con l'altro da sé, registra le continue modificazioni del proprio contesto e contribuisce a provocarle: in breve, anticipa il futuro e suggerisce direzioni al suo svolgimento, anziché limitarsi ad amministrare il patrimonio.

Questa riflessione, che tocca molto da vicino, come abbiamo visto, anche la produzione in versi, e che sarà causa del lungo silenzio di Sereni dall'uscita del Diario d'Algeria a quella degli Strumenti umani, verrà infine risolta da un nuovo equilibrio tra lirica e prosa, testimoniato non soltanto dal linguaggio meditativo e colloquiale della poesia sereniana, ma dai continui approssimativi assestamenti cui le due componenti sono in questi anni soggette.

Si tratta di un percorso complesso, che necessiterebbe di una descrizione analitica (per cui si rinvia all'apparato critico della Tentazione della prosa del '98), e che passa attraverso vari tentativi, parte conclusi, parte rimasti interrotti. Ai primi appartengono le più lunghe e in qualche modo più tradizionali prose: Una guerra non combattuta, edita a puntate (in forma anonima) nell'«Illustrazione ticinese» nel '48-49, e La sconfitta (inviata nel '52 al premio Taranto e rimasta inedita), entrambe dedicate all'avventura bellica e poi utilizzate come serbatoio di più brevi lacerti assorbiti negli Immediati dintorni (Lubiana e Ognuno riconosce i suoi derivate dalla prima, e Sicilia '43 e L'anno quarantatre dalla seconda), o in altre provvisorie raccolte (su tutte Senza l'onore delle armi: libro disegnato nell'80 ma edito solo sei anni più tardi quando ormai era stato superato da altri più maturi progetti), in parte inglobati all'interno stesso delle sillogi poetiche (così le sezioni in prosa di Frammenti di una sconfitta che provengono appunto dalla Sconfitta); mentre altri brani verranno ripresi in scritti più tardi (La cattura e, in forma citazionale, Ventisei, ancora ricavati dalla Sconfitta). Di qualche anno successiva (1956) è invece una prosa inedita (Quando lei correva), ambientata a Brescia (luogo dell'adolescenza del poeta), che avrebbe dovuto svilupparsi, secondo esplicita dichiarazione di Sereni, in «un racconto lungo o romanzo breve [...] nel quale sport, fascismo, architettura piacentiniana e amore tenevano il campo a livelli diversi, ma, in definitiva allo stesso livello».[2] Progetto rimasto soltanto allo stato di abbozzo ma che rivela un più ambizioso disegno narrativo, ancora in qualche modo vagheggiato (significativamente all'interno di un contesto poetico, relativo alla nascita degli Strumenti umani) in un accenno contenuto in una lettera a Niccolò Gallo del novembre '61, dove a seguito del primo brano di quella che sarà la poesia Sopra un'immagine sepolcrale Sereni scriveva: «qui dovrebbe seguire una parte narrativa di una vita accesa intorno al '15 e spenta intorno al '40, socialisti e fascisti, sport e donne, e un no alla guerra – alla sua esperienza – per malinteso amore della vita, non per ragioni più decisamente morali», trasferendo l'ambientazione da Brescia a Luino, «luogo deputato» della sua memoria letteraria (e di cui saranno probabili lacerti le prose Negli anni di Luino e Il tempo delle fiamme nere inserite negli Immediati dintorni, ricavate da un racconto, Quell'anno nostro fratello, rimasto nella sua interezza inedito). Né sarà forse del tutto arbitrario ipotizzare nel romanzo bresciano la possibile influenza di un libro che tante discussioni aveva provocato proprio in quegli anni: Le storie ferraresi di Bassani (pubblicate nel '56 ma anticipate in rivista: in particolare Gli ultimi anni di Clelia Trotti, uscito su «Paragone» nel '54), ugualmente segnate dal tragico sentimento della guerra e dell'olocausto e della sua pronta rimozione, e dalla liquidazione dei sogni di rinnovamento del dopoguerra nella presa d'atto della fondamentale identità della borghesia cittadina con la società che aveva appoggiato il fascismo.

Di fatto però soltanto una parte di questo ipotizzato romanzo verrà recuperata e inserita col titolo Un banchetto sportivo (qui alle pp. 797-800) nella prima edizione degli Immediati dintorni. Allo stesso '56 appartiene infatti la definizione

di un primo nucleo di quella che sarà la raccolta degli Strumenti umani, approntato per partecipare al premio svizzero «Libera stampa», e testimoniato nell'Archivio Sereni da tre fascicoli dattiloscritti che ne rappresentano la progressiva sistemazione;[3] profondamente diversa da quella che sarà la fisionomia della edizione del '65, ma che ben ne anticipa nel complesso le linee fondamentali. La raccolta è divisa infatti in tre sezioni (cui si associa una quarta parte di traduzioni da Williams, a dimostrazione della centralità del modello del poeta americano): la prima, Appendice a un diario, raccoglie, come indica il titolo, i pezzi che verranno aggiunti nella riedizione del Diario d'Algeria (Diario bolognese, Frammenti di una sconfitta, la prosa Il ritaglio, Guarda il ritaglio triste che s'affloscia: poi Pin-up girl); la seconda, intitolata Un lungo sonno, è costituita da sole poesie (Un ritorno, Sul tavolo tondo di sasso, Viaggio all'alba, 1946/47 – poi smembrato nelle tre liriche Comunicazione interrotta, Il tempo provvisorio, La repubblica –, Nella neve e L'equivoco) e dà voce al progressivo riconoscimento del fallimento delle illusioni (pubbliche e private) del dopoguerra, di cui la terza sezione, La crisi dei quarant'anni (con intitolazione biografica: Sereni aveva allora quarantatré anni), interpreta le conseguenze sulla psicologia del poeta, secondo quel movimento pendolare tra tentativi di recupero di una sintonia con la realtà, sull'onda dell'utopia e degli slanci euforici della gioia e dell'amore, e loro frustrazione nella scoraggiante percezione del riproporsi del passato, che sarà larga cifra della terza raccolta poetica sereniana. È significativo però che qui, prima ancora che alle sei poesie (Appuntamento a ora insolita, Nel sonno, Finestra, Mille miglia, Gli squali, Ancora sulla strada di Creva, alcune ancora in stato frammentario), questa coscienza di un accordo possibile solo per attimi e scorci sia affidata alla prosa di apertura (incipit: Ignora come abbia potuto):

> Gira da un'opera all'altra cogliendo nella sua febbre la febbre da cui ognuna è nata, respira di volta in volta il fiato di quelle diverse chimere. La stessa cosa quante volte gli è accaduta in treno nell'eccitazione che sempre la corsa gli mette addosso: gli si rivela il senso vero dei paesaggi, nel loro apparire e sparire quasi simultaneo, mentre da fermo non sarebbe altro che fredda noia, incomunicabilità [...] Poteva così accadergli di scambiare un tale empito con una autentica ricchezza, come una risposta alla domanda: «che fare? Che fare della mia vita?». Nemmeno di questo s'avvedeva, che la domanda era formulata a posteriori, a giustificazione di quello stato febbrile, ben presto riconosciuto per ciò che realmente era: un male tra altri mali, solo un po' più, non diciamo nobile, ma affascinante dell'ordinario suo stato di noia e di malavoglia. Così, insensibilmente, le cose che si dicono dello spirito erano uscite dal suo orizzonte. Solo, viveva sulla traccia che la sua vita d'un tempo gli aveva impresso nella memoria. Credeva di possedere una sapienza dell'emozione, ogni promessa di felicità gli si era concentrata in tre o quattro situazioni tipiche ch'egli muoveva con un sempre più fittizio e disperato calore. Avveniva in tali momenti che ogni oggetto apparso nella cerchia di quella dolorante sensibilità riacquistasse qualcosa dell'intensità, del rilievo antichi: si rivestiva della sua passione dell'ora, in un rapporto quasi esclusivamente carnale.

La piega memoriale e riflessiva di questa prosa, ricca di affondi lirici e simbolici, indica una strada lontana da qualsivoglia forma di naturalismo e ben spiega la definitiva rinuncia di Sereni a un esito più propriamente romanzesco, che avrebbe richiesto una saldezza di punto di vista, una centralità e uniformità di gestione dell'impianto narrativo che egli considerava in quegli anni inattingibile, non solo a se stesso: come mostrano appunto le recensioni ai libri di narrativa contemporanei, dei quali Sereni perlopiù sottolinea la vitalità di singoli spunti – a volte impressionantemente vicini ai propri stessi temi – ma giudica spesso fallimentare la resa complessiva (si veda ad esempio Il campo 29 di Antonielli nelle Letture preliminari, qui alle pp. 818-23).

L'abbandono dell'ipotesi romanzo porta, come si è visto, d'ora in avanti a parcellizzare le prose più complessive e a elaborare direttamente in poesia alcuni spunti tematici, e prelude alla biforcazione cui Sereni si attiene nella sistemazione della propria produzione in prosa, smembrata di fatto in due raccolte parallele. Da un lato quella diaristica degli Immediati dintorni, dall'altro il filone più propriamente narrativo, raccolto nel progetto della Traversata di Milano.

Gli immediati dintorni

Editi nel '62 per Il Saggiatore, con prefazione di Giacomo Debenedetti (di fatto in gran parte scritta da Sereni),[4] i primi Immediati dintorni si presentano come una raccolta piuttosto esile, di sole 128 pagine, costituita da un insieme di pezzi, ciascuno datato, a suggerire l'andamento di un diario. Il titolo allude in maniera trasparente alla complementarità di questo zibaldone rispetto alla poesia, come del resto Sereni precisa in una intervista di quegli anni a Ferdinando Camon: «il diario è molto più folto, contiene dati che devono cadere da un libro di poesia. E cadere, poniamo, in un libro complementare come Gli immediati dintorni».[5] Ma è notevole che l'espressione sia ripresa da una prosa contenuta nel libro, il primo brano di Algeria '44: «Allentandosi e insieme stabilizzandosi la segregazione, si gode ora di una specie di libertà vigilata negli immediati dintorni del campo», con una lievitazione di senso analoga a quella attuata per gli «strumenti umani», e che può leggersi ancora una volta come indicazione del necessario legame fra esperienza e letteratura. La «libertà vigilata» di cui si parla nella prosa è del resto proprio quello stato di blanda prigionia che nel Diario d'Algeria provoca il chiudersi del poeta su se stesso e sul senso di colpa, da lì in avanti non più superato, della mancata partecipazione alla Resistenza, così che alla fine gli «immediati dintorni» più che a uno stato di libertà alludono a una prigionia esistenziale.

Il contenuto del diario è vario e aperto a tutti i generi coltivati da Sereni in questi anni per un totale di trentatré pezzi: testi narrativi e critici, autocommenti, poesie e traduzioni, al cui centro spiccano le Arie del '53-'55, dove, seguendo la nota di Debenedetti, «i motivi essenziali e più evidentemente caratterizzati da uno sviluppo [...]: la Resistenza, come esperienza mancata per circostanze di fatto (guerra e prigionia), la riflessione sulla poesia [...], la crescente problematicità dell'amicizia e dell'accordo [...] si ritrovano tutti intrecciati in forme allusive, tra rêverie e racconto», in una prosa che già dimostra la straordinaria fluidità del maturo periodare sereniano (il cui risultato più alto sarà raggiunto con L'opzione, nella Traversata di Milano). Significativa la chiusa della prima edizione con il saggio critico-autobiografico Il silenzio creativo, fondamentale per seguire il percorso di Sereni in questi anni e la svolta da cui avrà origine la raccolta degli Strumenti umani.

Al '68 data l'inizio della revisione della raccolta in vista di una ripubblicazione: un iter laborioso, segnato da progetti intermedi, arrivato addirittura alle bozze, ma di fatto mai concluso: la seconda edizione uscirà infatti nell'83, dopo la morte del poeta, ricostruita attraverso i documenti d'archivio, a cura della figlia Maria Teresa (e solo lievemente mutata nel '98 nell'edizione critica per Mondadori). Nella riedizione, il volumetto è notevolmente accresciuto, seguendo comunque lo stesso impianto della primitiva aggregazione; pochi i testi caduti invece dalla prima edizione (Un banchetto sportivo, Artisti, i versi A un distensionista), qui riprodotti in appendice.

La traversata di Milano

A un assetto complessivo della produzione più liberamente narrativa (in parte, come si è visto, rappresentata anche negli Immediati dintorni) risponde invece il progetto della Traversata di Milano, cui Sereni accenna più volte negli ultimi anni senza però mai giungere a una sistemazione definitiva. Da quello che è stato possibile ricavare dalle sparse allusioni contenute in interviste o trasmesse verbalmente a parenti e amici, e dalle pubblicazioni provvisorie su riviste o plaquette che alla Traversata fanno esplicito riferimento, sotto questo titolo (che allude a un film di Autant-Lara: La Traversée de Paris) avrebbero dovuto venir raccolte le prose già edite in sedi diverse, disposte in ordine cronologico, smembrando anche precedenti sillogi tematiche (così la coppia Opzione e Sabato tedesco uscita col titolo del secondo racconto in edizione unitaria nel 1980): col risultato non solo, ancora una volta, di una estrema fedeltà alla propria biografia intellettuale ma anche di ottenere un suggestivo montaggio che oppone al racconto in diretta il ritorno posteriore sugli stessi luoghi: La cattura (resoconto della resa agli americani, derivato dalla Sconfitta) e L'opzione (cronaca di un viaggio a Francoforte negli anni Sessanta, in veste di dirigente letterario)/Ventisei (viaggio, a distanza appunto di ventisei anni, sui

luoghi della cattura) e Il sabato tedesco (ritorno mentale sugli scenari francofortesi), seguiti a loro volta da più brevi prose che recensiscono, anche qui secondo una continua pendolarità tra presente e memoria del passato, momenti successivi della biografia dell'autore. Così dichiarava infatti nell'82 Sereni in una intervista a Giovanni Pacchiano: «Ho scritto in prosa, e oggi insieme s'è accentuata questa tendenza, tanto che c'è stato un periodo quest'anno, in cui pensavo che il mio prossimo libro sarebbe stato di prosa o di prose. Ne ho già una parte, e spero che avrà un certo carattere unitario, anche se si tratterà di brani e di momenti di vita più che di una prosa continuata».[6] È grazie alla costruzione macrotestuale insomma che Sereni ritiene possibile recuperare la necessaria unità del «romanzo», senza per questo rinunciare né a una rappresentazione aperta della sua vicenda umana e letteraria, né a quella prospettiva scorciata e oscillante, sul piano sentimentale e stilistico, di cui Stella variabile costituisce in poesia l'esito definitivo. E della stretta relazione fra i due percorsi (leggibili in perfetto parallelismo: La cattura con il Diario, L'opzione con Gli strumenti umani, Il sabato tedesco e Ventisei con Stella variabile; mentre manca l'equivalente prosastico di Frontiera, rintracciabile in alcune prose – Discorso di Capodanno e Il giorno di Sant'Anna, edite nel '39 su «Campo di Marte») sono testimoni ancora le pubblicazioni intermedie, che vedono una continua commistione di versi e prosa: dalla inclusione di Ventisei nella prima edizione di Stella variabile, alla inserzione della poesia La pietà ingiusta prima come «allegato» all'Opzione, poi a far da cerniera dei due tempi dell'Opzione e del Sabato tedesco nell'edizione del Saggiatore del 1980; ma ancora più significativa è la presenza nell'ultimo racconto di molte poesie poi raccolte in Stella variabile: Revival, Poeta in nero, Domenica dopo la guerra, La malattia dell'olmo, oltre al ritorno di spunti, espressioni che legano passi della prosa ad altre poesie (Madrigale a Nefertiti, Nel vero anno zero) ricostruendone o reinventandone il contesto genetico (come accade peraltro in un'altra delle prose della Traversata, Un qualcuno che è poi Luciana: resoconto metaforico della nascita della poesia iniziale di Stella variabile).

A non diverse valutazioni porterebbe un'analisi più interna delle singole prose (incluse quelle degli Immediati dintorni, disposte in perfetto ordine cronologico). Dall'impianto ancora lineare della Cattura, spesso impreziosito da un periodare letterario, tanto sul piano sintattico che su quello lessicale, alla agglutinata mistione di parlato e registro meditativo dell'Opzione («una discorsività diffusa ed esplicata e pure segreta (interiore, monologante), ricca di quinte e di sottofondi, dove le antiche modulazioni ed ellissi liriche, sapientemente "naturali" ora creano come una permanente cassa di risonanza, ora precipitano il narrato-diario in una sorta di stretta esistenziale, in un grumo irriducibile di coscienza e verità personale, impartecipabile e tuttavia partecipata»),[7] nella cui trama ironica e allegorica può forse ritrovarsi quella fascinazione dei romanzi di avventura testimoniata nella premessa al ciclo radiofonico L'avventura e il romanzo (qui alle pp. 1147-68):

> Le opere degli autori [Alain-Fournier, Green, Radiguet, Cocteau, Melville, Stevenson] che ho nominato sembrano differire da quelle dei normali scrittori di storie avventurose soprattutto in questo: che mentre nei secondi la vicenda narrata sembra esaurirsi in se stessa e legittimamente compiersi, attraverso una operazione quasi matematica degli elementi a disposizione dell'autore, nei primi la parte affidata all'imprevisto e all'ignoto diventa talmente preponderante da sconvolgere e addirittura stravolgere il senso che la vicenda aveva all'inizio. Per dirla con altre parole, un forte elemento di irrealtà, o di più profonda e inizialmente invisibile e incomunicabile realtà, si inserisce, negli autori che ci interessano, nella comune, per quanto mossa sostanza che forma oggetto della storia da essi narrata.

Per arrivare infine alla fortissima tensione del Sabato tedesco, un libro che, come scriveva Sereni, affiancandolo a Stella variabile, «non si può raccontare»,[8] ambientato in un paesaggio incerto e quasi onirico, dissestato tanto nell'impianto narrativo quanto nello scarto non più mediato dei vari registri stilistici, percorso da continui e improvvisi affondi in regioni ormai pienamente metafisiche e (come Un posto di vacanza e come accade anche in Ventisei) continuamente contrappuntato dalla riflessione metaletteraria:

> Uno che torna sul posto di cui ha scritto una volta pensa con sollievo che non ne scriverà più, ha fatto quanto era in suo potere per dire delle cose di lì, o meglio, ritiene di avere preso a suo tempo la piega giusta per sé, l'inclinazione adeguata, non esistono altre pieghe o intonazioni, almeno per lui, e allora la partita è chiusa, quietato il suo cuore. Davvero? Non fosse per alcuni relitti che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto, bottiglie depositate all'asciutto senza indicazione d'annata. E la presunzione, taciuta, che qualcosa di quei trascorsi divenuti discorso, un'eco, un aroma, sia rimasto nell'aria ad attirare anche altri a nuovi incontri e situazioni o a riproporre al notista qualche caso rimasto irrisolto.

Notazioni molto vicine a quelle che, coerentemente, chiudono negli stessi anni Stella variabile («passiamola questa soglia una volta di più / sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore / e un'ardesia propaghi il colore dell'estate», Altro compleanno) e la seconda edizione degli Immediati dintorni (Infatuazioni):

> Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio.
>
> O almeno mi pare.
>
> Posso tornare sui miei passi, ricominciare di là.

Cui si può ben estendere la conclusione di Fortini sul Posto di vacanza: «è il ritorno, al di là delle illusioni, ad una terra accettata perché sul punto di essere lasciata ad altri». [9]

[1] Cfr. Giovanni Raboni, Introduzione a V. Sereni, La tentazione della prosa, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. IX-XVIII.

[2] Nota a Un banchetto sportivo, in Gli immediati dintorni, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 117.

[3] Cfr. V. Sereni, Poesie, a cura di D. Isella, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1995 (1999), pp. 477-80.

[4] Cfr. V. Sereni, La tentazione della prosa, cit., pp. 357-59.

[5] F. Camon, Sereni, in Il mestiere di poeta, Lerici Editore, Milano 1965, pp. 139-46.

[6] Intervista con G. Pacchiano, Niente poesie durante il mundial, in «Il Globo», a. I, n. 64, p. 25.

[7] P.V. Mengaldo, Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento, in «Cultura e scuola», n. 36, ottobre-dicembre 1970, pp. 5-23.

[8] G.C. Ferretti (a cura di), Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro. Questo scrivere così vacuo così vitale, in «Rinascita», a. 37, n. 42, 24 ottobre 1980.

[9] F. Fortini, Di Sereni. «Un posto di vacanza», in Saggi italiani I, Garzanti, Milano 1987 [1974], pp. 189-203.

Gli immediati dintorni

LETTERA D'ANTEGUERRA

Parma, maggio 1938

... Nella bella stagione puoi vederlo placidamente in giro, al cinema e al caffè, in bicicletta e a piedi; assai meno d'inverno perché pare di salute alquanto cagionevole (i maligni dicono che a questo proposito soffre di dolci manìe).

È bello essere indotti alla conoscenza e all'amore di una città, che prima era soltanto un nome, attraverso le parole di un poeta: a me ha fatto un certo effetto riscontrarla identica a come me l'ero immaginata leggendo Fuochi in novembre (è il titolo del secondo, e già vecchio di quattro anni, libretto di Bertolucci). E lui, che probabilmente non manca d'orgoglio, deve pensarla un po' come Giulio Cesare ai tempi della pretura in Spagna: meglio primo qui che secondo altrove, in qualche città tentacolare. Anche per questo non lo si direbbe poeta dalle rischiose evasioni. Il suo mito se l'è formato tra gli aspetti che lo circondano: ne è come bagnato, intriso dall'aurea luce di Parma. La sua è una sensibilità soprattutto ricettiva: accoglie e restituisce con estrema fedeltà il dono dell'aria e delle ore. Certe cose che si provano qui è inutile tentare di esprimerle in modo diverso da come lui le ha espresse: così almeno è per me; ha già detto tutto lui. D'accordo: la poesia non è soltanto questo. Ma in lui lo è essenzialmente, e in modo invidiabile. È forse anche il suo limite. Manca di mistero per questo? Non direi. Penso a certe case di campagna in cui la quiete istantaneamente si turba al frusciare di una tenda, allo sbattere di una porta, e la breve animazione che ne risulta diventa subito ossessione leggera. Di un'analoga, appena percettibile vicenda Bertolucci è spettatore e interprete a un tempo. (Ne vuoi un esempio? Ascolta questi versi recentissimi, non raccolti in volume:

Fui una viottola un tempo.
Invasa dall'erba,
soave e straziante silenzio
è mia morte, acerba
se pure da un alto ramo
la cicala riprende
il suo canto meridiano.

Ad essi l'autore ha premesso queste parole di Seneca: «O mors, quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis». Questo forse ti chiarirà meglio ciò che ti dicevo a proposito di quel suo mistero un po' domestico, a portata di mano: pensa a quell'idea pura – immotivata, si direbbe – della morte che si affaccia, forse a ore fisse, alla soglia di casa o ad una finestra a pianterreno; alla penombra in cui getta per un poco le cose miti e serene tra le quali il poeta vive...)

Quanto a me, penso all'estate che si prepara da queste parti: turgida e accecante. So che ne sarei schiacciato, se restassi. E il mio poeta? La regge appena, immagino; ma la regge, come vedi...

BOLOGNA '42

Bologna nell'inverno del '42 era una città tetra, quasi una città di retrovia, con grande movimento e varietà di uniformi. C'erano reparti in formazione o di passaggio per i vari fronti, ma la gente guardava soprattutto, con apprensione e pietà, i poveri cappotti foderati di pelo dell'Armir. Ho un ricordo di molte nevicate e, anche più, del fango e delle pozzanghere attorno a una caserma del Pontelungo. La primavera fiorì quell'anno con le mostrine nuove, blu e amaranto, della Divisione Pistoia che andava motorizzandosi per l'Africa del Nord. Senza parere, il soggiorno bolognese ci aveva maturati alla disfatta che venne poi e, a parte le vicende che precipitarono il nostro distacco, più d'un presentimento era nell'aria a rattristarci Bologna primaverile.

Io non so come sempre
un disperato murmure m'opprima
nell'aria del tuo mezzogiorno,
tanto diffusa ai colli dentro il sole
tanto quaggiù gremita e fumicosa.
E non è fiore in te che non m'esprima
il male che presto lo morde,
non per finestra musica s'inoltra
che amara non ricada sull'estate.
Invano sotto San Luca ogni strada
voluttuosa rallenta, alla tua gioia
sono cieco ed inerme.
E l'ombra dorata trabocca nel rogo serale,
l'amore sui volti s'imbestia,
fugge oltre i borghi il tempo irreparabile
della nostra viltà.

LUBIANA

agosto 1942

La tradotta è ferma in stazione sotto un sole feroce. Non ci lasciano scendere. Un

convoglio composto di carri bestiame, con le portiere piombate, infila lentamente il binario parallelo al nostro e si ferma tra noi e l'edificio della stazione. Lo scortano carabinieri in elmetto nero, tanto più sinistri nella canicola. Vanno in Italia. Ma non sono occhi bovini quelli che ci guardano dalle grate dei carri: sono occhi di uomini e di donne; torvi, brucianti. Nient'altro che occhi umani. Si moltiplicano e si affollano, fissi su noi con un'intensità micidiale. Difficile sostenerli, così compatti, unanimi nell'odio, più forte della loro impotenza, della loro disperazione, della fame e della sete. È gente catturata nei rastrellamenti. Ma per noi esistono solo quegli occhi che ci guardano. Ostentiamo indifferenza, o addirittura mitezza... Ma meglio, meglio che li portino via. A nostra volta finiremo con l'odiarli. Per legittima difesa, che diavolo! Non è così che cominciano i massacri? Lo intuiamo oscuramente, ma non vorremmo, non vorremmo farne esperienza.

Il convoglio riparte adagio col suo carico d'occhi. Quando l'ultimo carro e l'ultimo sguardo sono passati, abbastanza lentamente perché ci si senta marchiati a fuoco, ci è permesso scendere in stazione per il cambio della moneta. Guardo il cielo e mi dico: Lubiana. Dubbia come il suo nome di sole tra le nubi, di verde che dà nel grigio, di bianco che dà nel cenere. Da piccolo, udendo quel nome dopo Vittorio Veneto, l'immaginavo così. Oggi il tricolore pende floscio nell'afa. Dimenticavo che Lubiana appartiene all'Italia da un anno...

Tanto le appartiene, che lasciandoci liberi di uscire in città fino alle 18 (non prima la tradotta riprenderà il viaggio per Atene) ci raccomandano di non passeggiare se non a gruppi, di non fare alcun gesto che possa essere inteso come una provocazione, di non fidarci delle donne. Si gira per la città, si fanno acquisti, si bevono enormi boccali di birra. Per strada nessuno ti guarda, tutti ti evitano. Nei negozi subiscono, è la parola, le ordinazioni, ti mettono davanti la roba con malagrazia ostentata, prendono la nostra moneta con disprezzo, rifiutano la mancia. Centro modernissimo, con grandi caffè lustri di vetro e di cromo, completamente deserti. Ma le chiese, tra barocco e rococò, danno già un senso d'oriente. Davanti al Corpo d'Armata stazionano, uno per parte, due granatieri armati fino ai denti. Passa un autocarro stipato d'altri occhi e non basta il gesto di bonaria irrisione del fante armato che li scorta a spegnere la raffica di questi nuovi sguardi. Aria pesante, insomma, di cui nessuno di noi vuole esaminare le cause che pure, vagamente, conosce. Ci si guarda attorno stupiti. Eppure ognuno si sente abbastanza umano per pretendere di essere guardato per se stesso, fuori dalla collettività che rappresenta. Ma la strada di tale recupero qui è sbarrata dovunque. Si gira il grande parco della città nemica. Ragazzi fermano il gioco per un attimo quando noi passiamo. Si guardano un po' tra loro. Poi riprendono a giocare. Intanto il pomeriggio declina e la luce piove torbida, ormai, dal cielo che si va coprendo, sul verde vivo, sul volo di molte farfalle.

Si risale verso la stazione. La città si richiude dietro di noi, nel suo dubbio nome. Ma non è dubbio il senso della sua accoglienza. Berremo l'ultima birra in un grande ristorante, dove appaiono stranamente ossequiosi, a cominciare dalla ragazza dai capelli rossi che ci serve. Non è tanto strano: siamo a due passi dalla stazione, ci danno il commiato. O qualcuno sta imparando l'arte di collaborare?

Eccoci in tradotta. La strada ferrata corre per un tratto lungo i viali periferici della città. Il colonnello si frega le mani soddisfatto perché ha cambiato le lire in dracme al cambio di

1 a 30, anziché a quello ufficiale di 1 a 8 (non sa ancora che al Pireo si cambia normalmente a 250). Il sottotenente T. parla della diciottenne in costume azzurro incontrata alla piscina di Lubiana.

L'azzurro di quel costume e il verde tenero del parco nella città ostile illumineranno le tenebre dopo un giorno di vacanza non goduta.

SICILIA '43

Le lancette ferme sulle ore 18,30 del 6 aprile.

Il mio guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore. E non c'è nulla di più arduo e straziante, nulla che annienti di più e rubi un uomo a se stesso, nulla che faccia sentire anche più vinti i vinti, che il mettere loro sotto gli occhi le cose di prima, quali vivono e passano in occhi altrui e per altrui vicende. Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei. Giacché questo è la gelosia in animo virile, l'offesa che viene dal dispiegarsi delle possibilità d'interpretazione e d'azione altrui su una materia ancora viva e ben nota.

Ci dev'essere in ogni guerra un momento a partire dal quale, non solo una luce di sconfitta cala sulle uniformi e sulle armi della parte che presto sarà riconosciuta perdente, ma il paese stesso che è oggetto di attacco o di invasione assume luci e colori per cui, in modo d'ora in ora più sensibile, passa in altra storia da quella patria, accenti nuovi, aliti nuovi lo corrono, il suo cielo è già intonato a un diverso vessillo, prima ancora che questo materialmente vi si dispieghi e vi sventoli.

Si fa presto a dire che l'altra era la parte giusta – e del resto molti, di coloro che avrebbero dovuto resisterle, ne erano in cuor loro convinti. Come se bastasse sapere, per non esserne nonostante tutto offesi nell'intimo, qual è la parte della ragione e non anche occorresse portarci dentro tutto l'essere proprio, materiale e morale, entrarci, e in modo attivo, camminare con lei, guardare con lei senza che ti imponga i suoi occhi. Poi erano venuti i giorni della sosta in attesa di ordini e infine, sospeso ogni imbarco per il precipitare degli eventi oltre mare, la destinazione alla difesa della Piazza. Era stato un periodo di tirocinio al gioco della morte. Giungeva questa senza sorprese, a ore fisse sbucava dalle nubi o si delineava all'orizzonte accompagnata da un rombo crescente che presto trasvolava, lasciando macerie nuove, quasi carnali e palpitanti, sulle vecchie e ossificate. A volte era preceduta da boati lontani o dall'ululo di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare, tanto che presto furono sostituite da tre colpi cupi di contraerea; altre volte bastava a dare il segno un'animazione di pantaloni bianchi dalla parte della Capitaneria di Porto. Ma di rado avveniva che pugni si tendessero in atto di maledizione e in pegno di vendetta. Per uno stupito, dolente inventario di nuove perdite, sguardi erravano là attorno, talora inumiditi da un istinto segreto – non di smarrimento,

non di paura – brutalmente messo a nudo. Col segnale di cessato allarme una voce sembrava dilungarsi, più rattristata e commiserante che ansiosa, a chiamare qualcuno di molto caro e perduto: solo un'arsa aria di compianto lungo tutta la marina, sulle case sventrate, sui moli impraticabili, sul groviglio dei cavi... Qualcuno di molto caro e perduto. E le sere, le sere, e i lampioni e i carretti dei gelati tra svanite folle a diporto verso quegli estremi moli d'Italia e le chiacchiere al sereno e il pubblico marinaro fuori da quel teatro ora franato con palchetti e loggione. Ora nemmeno gli illusori fantasmi d'amore assistevano più e solo palpitava tra gli squarci l'incredibile azzurro del pomeriggio d'estate.

... quella sera, che tutti erano rimasti a fumare fino a ora tarda, in silenzio e al buio, dietro il comando di battaglione. Due ore di assoluto silenzio, nell'oscurità punteggiata dai brevi fuochi delle sigarette, e, più in alto, da qualche rada stella che trapelava tra le foglie. Tutti erano zitti perché cattive erano le notizie e ognuno presagiva per sé una brutta fine, senz'altra alternativa che la morte o la cattura; da Salemi la sacca si restringeva su loro, in una terra divenuta decisamente ostile, e di lì a poco si sarebbe definitivamente chiusa. Poteva essere quella una sera tra amici nel Nord: gente seduta a prendere il fresco in giardino, tesa di fatto in cuor suo – che quella guerra non aveva voluto – al quadrante della radio rimasta accesa su un tardo comunicato, di senso anche troppo chiaro, quanto più ambiguo, e dunque caro a quel loro renitente cuore. E che cosa mai sarebbero stati i prossimi mattini, per loro di lassù, che cosa mai sarebbero stati, di mente rifatta, di spirito giulivo, di finalmente aperti orizzonti. Forse a quel pensiero era insorto il moto di rabbia: verso quella gioia di loro, prossima a essere pagata con la vita, o quanto meno con umiliazione ed esilio, di lui e degli altri che erano lì attorno.

Una conversazione telefonica tra l'uno e l'altro caposaldo veniva interrotta di colpo e vano era mandar fuori una pattuglia sulle tracce degli ignoti sabotatori: il filo veniva riparato e la conversazione poteva essere ripresa, salvo nuove interruzioni su altri punti della linea. Una luce s'accendeva nel bel mezzo d'un'incursione notturna col fine anche troppo evidente di offrire un punto di riferimento a quelli di su: raffiche partivano a quella volta, uomini venivano mandati sul posto, nulla mai si scopriva e daccapo così, a scorno di tutti, le notti successive. Di giorno era un imbattersi in facce impenetrabili e se pareva, a volte, di cogliere in quegli occhi un lampo di malizia o d'ironia o di odio addirittura, subito a dirsi d'aver travisato, non ci si faceva più caso.

Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi, per tutto quanto di meno dominato, muovendosi in noi, è pervenuto alla luce.

Entro il recinto di Villa Paradiso, in un fabbricato annesso alla villa dov'era il comando, un posto telefonico era tenuto da quattro soldati nei cui volti si leggeva un'inerzia vecchia

di mesi e mesi. Tutto era polveroso e torpido tra quelle mura e su una parete, come in altri locali della villa, campeggiava la scritta: NON PENSARE A LICENZE E CONGEDI – TI FARESTI CATTIVO SANGUE.

Ritagli di dive e ballerine erano appesi qua e là. Spesso di giorno e di notte, gli era accaduto di entrare in quel luogo per necessità di servizio e ogni volta, in attesa della comunicazione, il suo sguardo aveva vagato tra quei ritagli. Uno in particolare richiamava la sua attenzione. Un volto di anonima era ivi raffigurato su uno sfondo incerto: proteso, non si capiva se per un'attenzione o un abbandono, le labbra socchiuse, la chioma mossa e viva. E, fosse la luce che sopra vi batteva o un effetto della stampa, esprimeva un senso di vento e sole tra stoppie arse: era – o meglio così usava immaginarla – una giovinezza su un pendio, un residuo di anni lontani là insinuatosi a testimoniarli.

Il giorno dell'attacco, durante il breve gioco a botta e risposta delle armi automatiche in quel settore del fronte, precipitatosi là dentro per comunicare la situazione a un comando superiore, non trovò che disordine e abbandono: i soldati fuggiti, i fili tagliati, gli apparecchi sconquassati. Sola, appesa al muro, la nota immagine. Un alito d'aria dalla finestra spalancata metteva un'abbrividente animazione nel ritaglio. Parlante come non mai, lamentava quella nuova defezione oppure era lì a conforto, corsa dal vento di quegli anni lontani, porgendo la bocca, unica cosa umida nell'arsura del giorno? Che significava quel muto discorso tra l'uomo in piedi in uniforme ed elmetto e la ragazza del pendio? Chi vinceva e chi perdeva quel giorno e quale era l'oggetto della guerra? Non sapeva né mai in verità aveva saputo.

Diario storico – Sono stampati cuciti insieme. Ogni foglio reca le stesse voci: Forza presente al mattino – Malati – Deceduti in combattimento, eccetera. Poi, per ogni foglio, c'è uno spazio bianco su cui andrebbe descritto l'episodio di maggior rilievo del giorno corrispondente, il fatto d'armi... Difetto forse di diligenza da parte dell'incaricato, qui non c'è scritto nulla. La cosa del resto si spiega, con una guerra simile. Gli uomini lavoravano per ore in pieno sole a costruire fossati anticarro, postazioni, ricoveri, facevano turni straordinari per questo. Magari il giorno dopo dovevano buttare tutto all'aria perché i calcoli risultavano sbagliati o qualcuno aveva cambiato idea, cominciare daccapo. E mai nulla accadeva. Solo, a un soldato era scoppiata una bomba tra le mani:

Morto in seguito all'inopinata deflagrazione di una bomba a mano con la quale imprudentemente giocherellava. Riposa nel cimitero della Marina di T.

Questo è stato scritto. Per naturale pietà.

O forse no. È scritto «riposa», non «è sepolto». Il compilatore ha cercato di mettere una traccia di commozione nella sua prosa burocratica. Forse avrebbe voluto dire altro, commemorare altre cose, chissà.

È inutile, questa fatica dobbiamo farla da soli. E con pazienza raccogliere i nostri appunti per un'opera sulla Sicilia nella Seconda Guerra Mondiale.

...
ora che non lungi caute
le ambulanze si accostano alla battaglia

e che tutti i ponti
sono stati distrutti
tutte le carte bruciate
tutta la coppa bevuta.

ALGERIA ’44

Sainte-Barbe du Thélat, maggio

Allentandosi e insieme stabilizzandosi la segregazione, si gode ora di una specie di libertà vigilata negli immediati dintorni del campo. I turni d’uscita ci portano ad assistere a regolari partite di calcio su terreno regolare, con porte, righe bianche, eccetera. Pomeriggi canori tra basse colline e stagni. Si assiste accovacciati o semisdraiati nell’erba. Stupefacente eleganza di M., già ala destra del Modena, nello scatto e nel palleggio. Distendendosi in lunghe volate entra con la palla al piede nella zona d’ombra che guadagna il campo sul finire del giorno. Lo vedo proiettarsi all’infinito sulla traccia del fantasma femminile che di nuovo comincia a ossessionarci nell’avanzata primavera algerina.

Campo Ospedale 127, giugno

Si sta sotto una tenda enorme, disposti appunto come in una corsia. Almeno una volta per notte il freddo o l’umidità ci spingono irresistibilmente alle latrine. Qualche notte fa ho alzato il capo al cielo, piuttosto nuvoloso attorno a una luna flaccida e ambigua. Camminavo chiuso nel mezzo sonno. La metà ch’era sveglia ha pensato: «Magari stanotte sbarcano in Europa».

Il giorno dopo ne ho avuto conferma dal giornale di Orano introdotto nel campo. Altri giornali, con notizie sempre più precise, sono entrati nei giorni successivi. Mi ha colpito tra gli altri particolari l’organizzazione alleata di retrovia, che fin dal primo giorno ha permesso di sgombrare quasi subito in Inghilterra, via aerea, non solo molti feriti gravi ma anche le salme dei primi caduti.

Postilla molto posteriore

(Per questo, caro Franco, pensavo «alto sulle ali» il mio «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna». Pare che questi sia stato identificato. Un ardito fotoreporter l’aveva inquadrato con l’obiettivo. Accortosene e inorgoglito, volle consegnarsi meglio alla cronaca e finì con lo scoprirsi. Fu investito dal fuoco tedesco. Questa storia m’è stata raccontata in una lettera da Saba, che l’aveva letta non so dove, molti anni dopo.)

Saint-Cloud, luglio

Un’alta collina boscosa di forma troncoconica, da montagna del Purgatorio, sovrasta il nuovo campo. In certe ore del giorno ci è consentito di passeggiare lungo le straducole

che l'aggirano fino alla sommità. Il caldo è grande.

«Che caldo atroce» aveva detto tanti anni prima, sprofondata nell'erba di tutt'altra collina. «Perché continuiamo a stare abbracciati con questo caldo atroce?»

Saint-Cloud, agosto

Notti straordinariamente limpide, in cui qualcuno c'insegnò a conoscere l'ora senza bisogno d'orologio, dalla posizione di certe stelle.

Cambiano intanto i luoghi della segregazione, e con essi i numeri dei campi. 127, 131, 132... La zona sempre la stessa, nei dintorni di una sola città: una costellazione di filo spinato.

Sidi-Chami, ottobre

Sono tra i pochi ammessi a ripassare, inopinatamente, in un luogo che si era convinti di avere per sempre lasciato. Si tratta del campo 131, a Sainte-Barbe. Ci sono tornato tra giugno e luglio con altri pochi convalescenti dimessi con me dal campo ospedale. Avevo fretta di ricongiungermi ai compagni di tenda che sapevo trasferiti con tutti gli altri al 126 di Saint-Cloud. C'erano ancora tende al 131, quasi deserto ormai e mezzo spiantato. Anche le tende rimaste in piedi erano precarie, prive in parte di picchetti, con qualche telo bucato, i canaletti di scolo quasi cancellati. Era ormai un campo di transito, nel quale – in ciò aiutando la stagione avviata al bello stabile – nessuno aveva più interesse a lavori di sistemazione e di minuto mantenimento, come si diceva nella naja.

La rievocazione a distanza di queste vicende non potrà avere, come suo luogo ideale, altro teatro che questo: il 131, dove trascorremmo ore e ore a dipingerci vittime l'un l'altro, ognuno convinto che il peggior destino tra tutti fosse il suo e irriducibile nella difesa di tale supposto primato.

Avemmo anche belle ore a Sainte-Barbe. Quella notte che una serenata a suon di fisarmonica percorse il campo svegliandoci e udii Remo piangere piano nella branda accanto; o l'altra che il lumino acceso da Walter, rimasto in tenda a coltivare la sua febbre di artigianato, ci guidò nel buio al rientro dalla soirée dell'improvvisata ma già bravissima compagnia filodrammatica del campo.

Lo stesso lumino da Sidi-Chami guida ora un ricordo nel ricordo riportandomi a Sainte-Barbe.

Sidi-Chami, novembre

Fa specie che la nostra cattività abbia già una storia dentro di noi, che si sia già in grado di dire: quella volta che al 131 scoprimmo la doccia rudimentale col sistema del foro nel bidone attaccato al palo e regolato dal tamponcino...

Un anno, presto due, speriamo che bastino. Forse l'avere qualche ricordo di questa vita quando ancora non se ne vede la fine, salva da quella che gli inglesi chiamano «febbre

del reticolato». Salva da essa o è parte di essa? Ripenso al 131, e, vedendolo ormai abitato soltanto dal ricordo di noi, mi domando se la pietà verso noi stessi non s'intrecci per caso a una pietà prima ignorata per i luoghi che sono deserti, ora, di noi.

MALE DEL RETICOLATO

La visita così rara – ma appunto per questo così stupefacente – della morte, a questi luoghi di esilio e di attesa, a questa sospirosa comunità abituata a calpestare sempre gli stessi metri quadrati di terra (si pensa a certi insonni cavalli da macina) non si è stavolta limitata, come in due o tre casi precedenti, a incrinare per un attimo la superficie della noia e della reciproca estraneità. Il morto era una persona ragguardevole, era il poeta – diciamo pure il vate – del campo di concentramento. E non fa meraviglia che il defunto sia più largamente compianto di quanto non sarebbe toccato a un qualsiasi altro mortale di qui dentro. Perché qui il poeta, come il filosofo, come il matematico, sembra restituito alla dignità di una funzione collettiva, a un perduto splendore sacerdotale. Faticosamente infatti, giorno per giorno, la vita ha in un anno ripreso il sopravvento sull'abbandono e sull'apatia dell'individuo che ha gettato le armi e alzato le braccia in segno di resa, ha suggerito la formazione di una nuova, elementare società.

E, per restare sul terreno più disinteressato, è curioso come qui gli uomini dello spirito godano di un onore che altrove è loro riservato in forme ben più ambigue ed esteriori; tanto che al graduale progredire dei rapporti concreti e delle pratiche organizzazioni verso uno stadio sempre più moderno, tendente a riprodurre gli aspetti del cosiddetto vivere civile, fa riscontro la forma di rispetto e quasi di venerazione con cui questa collettività continua a considerare il poeta, il filosofo, il matematico... Forse la causa di tutto ciò va ricercata in un elementare desiderio di sapere, di accrescere le proprie cognizioni o più semplicemente in un tentativo di mettere a frutto il tempo forzatamente perduto. Qui tutti leggono, scrivono, prendono appunti; si è arrivati a costituire un regolare corso di lezioni pseudo-universitarie. Ma c'è, ci dev'essere, una ragione più sottile, meno dichiarata: ed è che tutti, superato il primo periodo di stupefatta, bestiale indifferenza, si sentono come spiritualmente affinati, nobilitati, aperti alla meditazione. Soprattutto, quel che tende a dar corpo a una quotidiana sofferenza – la lontananza da casa, le poche, paurose e sconfortanti notizie di quel che avviene nel mondo, l'ignoranza assoluta circa l'epoca che porrà fine all'attesa – contribuisce all'illusione di una consistenza, di una pienezza interiore. Sofferenza non connaturata, non benemerita, eppure intimamente sopravalutata, esaltata: come sarebbe di uno che, arrestato per errore, finisse col ritenersi Socrate o Gesù Cristo.

Nasce, da questa inconsapevole presunzione, l'interesse. E che uno dica per tutti certe cose è fatto socialmente benemerito, apportatore di fama e di autorità a chi se ne investe. Io lo ricordo, il poeta, copiare diligentemente i propri versi sulla carta da involti usata per il giornale murale del campo; nel quale, a un succinto notiziario ricavato dall'«Écho d'Oran» si alternava l'articolo del cappellano o una nota del mio amico R. sul nazionale malanno causato dall'infatuazione per le mura e gli archi... E intendiamoci: erano versi degnissimi, d'occasione sì, ma in bel senso; ci si sentiva l'esperto del mestiere

e con tanto di vocazione. Nessuno avrebbe supposto uno sperpero di così belle doti su un così umile foglio. Tanto più benemerito, dunque; da far pensare a una volontaria espiazione di chi, per lungo tempo chiuso in qualche turris eburnea, avesse deciso di portarsi a contatto – strettissimo contatto, ideale e pratico a un tempo; come forse non verrebbe fatto di stabilire allo scrittore più cordiale, più animato da umano interesse – con la folla anonima: quasi che la prigionia fosse dovuta durare tutta la vita; e fosse stato quello l'unico possibile pubblico; quello, l'unico possibile clima.

Adesso dal sacco che i compagni di tenda hanno riordinato per curarne, quando che sia, la consegna alla famiglia, sono usciti appunti, annotazioni, frammenti di poesie cominciate interrotte riprese; e un prezioso quaderno nel quale figurano tutti i suoi versi di prigionia trascritti in bella copia. Versi già a noi noti ed altri che non lo erano affatto.

Questi ultimi non sono in rapporto con la prigionia, almeno nel senso che il primo spunto non sembra in essa reperibile. Si riferiscono evidentemente a un tempo anteriore, sempre però precisabile, localizzabile.

Quest'uomo doveva essere tormentato dai ricordi, aveva la mania delle date e dei nomi di luoghi in calce alle singole liriche. Volti, figure, paesaggi del passato... pietà di sé e del proprio passato, delle ore e degli incontri che vogliono in qualche modo durare.

Sì, ma questi ricordi non sono poeticamente felici: non hanno spicco, non sono evidenti, non hanno forza di comunicazione. E c'è di peggio: un sovrabbondare di tenerezza, un pericoloso abbandono a una poeticità diffusa, affidata al soggetto patetico, al tema suggestivo...

Già: un male si è insinuato in questi versi. Lo chiamerò male del reticolato, seppure non sia il caso di ricorrere a un termine che vada o venga oltre o da oltre il filo spinato. Posso ora misurare, alla luce di questo complessivo fallimento, tutta la serietà con cui il poeta aveva affidato se stesso ai versi a suo tempo riportati sul foglio murale. Prima si poteva equivocare: pensare a una grazia applicata a fatti leggeri, concessa alla provvisoria spiritualità dei compagni, forse un poco incline alla parodia. Perché c'era tutto, del campo, lì dentro; e non solo il sospiro comune a tutti gli esuli: ma le ore della luce, il vocìo che regolarmente accoglieva il formarsi repentino di una tromba d'aria nello stagnare del pomeriggio africano, i visi lunghi sui recipienti vuoti nei molti giorni di magro...

Una smodata fiducia nella vita (voglio dire nella sua possibilità di trasformarsi direttamente in poesia nel punto di maggior tensione) deve aver presieduto a questo lavoro: e dunque una fretta; una furia di dire, un disperato atto di volontà. Nasce la solita domanda: «Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza?».

Ma questa volta non sarà un'accusa di oscurità quale si sentiva formulare così spesso e così a sproposito in altri tempi: sarà semmai un'accusa di oscurità in altro senso, quasi opposto: nel senso che quella materia è rimasta quale era, inerte seppure concretissima; nel senso che questa poesia non ha creato.

Ecco: noi, inchiodati qui dentro, non sappiamo quali strade batta oggi la poesia, forse non ce lo siamo chiesti fino ad ora. Anzi: non ci è capitato talvolta di pensare ad essa come a una futile ed egoistica operazione condotta sornionamente ai margini del campo

di battaglia?

Stile, ricerca, sintassi... che buffe parole, quando tutto proclama che «la parola è oggi al cannone»... Forse i poeti sono i primi a sentirne il disagio e, nella guerra generale, contro questo disagio s'appunta la loro guerra. Che si combatte in due modi: assecondando il disagio fino a soffocarlo nel ripudio delle certezze di ieri; superandolo (ma è un modo assai più raro) col difendere le certezze.

Certo, di questi tempi, sentimenti bruti e indifferenziati s'impongono. E il vocabolario s'assottiglia a poche parole evidenti per tutti. E lo stile non è più – se non per quei pochissimi – un problema. È il tempo degli anonimi, dei volgarizzatori: una nobile, inconfondibile cadenza può con disinvoltura applicarsi a certa materia immediata.

E magari torna in onore la rima, in falsi modi popolareschi, per quel tanto di comodo che essa può offrire una volta che si sia avviati ad usarla; oppure il cosiddetto verso libero perde del proprio rigore e torna libero davvero; se non, addirittura, sfrenato.

Perché questo è accaduto: che i fatti si sono sostituiti alle immagini; che quattro o cinque sentimenti elementari si sono sovrapposti all'immaginazione. Così i modi insoliti della guerra – con l'orrore, con la paura, con l'accanimento; ma anche col coraggio, con la fede nella causa eccetera – colmano apparentemente molti vuoti; oppure annullano certe pienezze, certe complessità, sostituendole con realtà schiaccianti e palesi agli occhi di tutti.

Gli avvenimenti esterni hanno dunque preso la mano agli uomini; i quali appaiono più che mai in preda al proprio destino. E tuttavia non è raro il caso che, per un curioso paradosso, essi si sentano più grandi e più tesi che mai, quanto più grande e brutale è la forza estranea che li vive.

Forse una polemica secolare raggiunge in siffatti periodi il culmine della propria irritazione: e il dibattito tra i termini opposti – classicismo e romanticismo; poesia pura e surrealismo... – si svolge allora su un terreno vivo e concreto: quello dell'ispirazione in rapporto all'esperienza. La lotta – lo sappiamo – non ha mai dato, né mai darà, un vincitore definitivo. Non è questa, tuttavia, una verità così certa minuto per minuto che alcuno possa avvantaggiarsene all'atto in cui v'è impegnato: nessuno può pretendere in tal caso di guardare le cose dall'alto; può soltanto, semmai, mortalmente paventare che una sua ragione di vita possa esserne oscurata.

Ma, per tornare al nostro poeta, è chiaro che questo discorso è stato fatto per lui; per definire meglio quello che con molta incertezza e con una forte riserva ho chiamato male del reticolato: che può essere, insieme, un'ipotesi (ma solo un'ipotesi) sul lavoro di tutti gli altri buttati a capofitto in altre vicende. Se il risultato di quel lavoro sarà esteticamente infelice, non saremo certamente noi a negare «al buon combattitor l'ombra del lauro». Anche se la nostra più lunga fiducia va all'ignoto che tornerà a casa senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria.

1945

ANGELI MUSICANTI

Osservavo due persone sedute a un tavolo poco discosto dal mio: un vecchio i cui modi

irrequieti contrastavano col volto assorto e con gli occhi dolcissimi, e un giovane silenzioso dalla bocca leggermente ironica. Li avevo notati altre volte e sempre m'era parso di vederli impegnati in una baruffa, come continuamente accade tra persone che si amano ma le cui mentalità – sia per differenza di generazione, sia, e più, per la naturale insofferenza che a un certo punto fa insorgere il più giovane contro il più vecchio – sono portate a dibattersi e a contrastarsi sui pretesti anche più futili che la vita offre. Oggetto della baruffa, a quanto m'era dato intendere dalle frasi che a tratti mi giungevano, doveva essere l'opportunità, dubbia per il vecchio, evidente per il giovane, d'aver scelto quel luogo per passare la sera. Si combattevano con sferza e pungolo: la sferza era negli scoppi e nei sibili della voce del vecchio; il pungolo nel silenzio e nella calma ostentata e sorridente del giovane. La scena non mancava di comicità; ma soprattutto era singolare – e garantiva la fondamentale armonia che doveva essere nei loro rapporti, tanto da permetterne la stabilità – il modo con cui la disputa si componeva in un incontro delle due opposte ironie: sì che a intervalli gli sguardi si incontravano e un uguale sorriso, patetico e penetrante, pareva creare una tregua fatta di comprensione reciproca e in genere delle cose del mondo.

Ma presto la mia attenzione e quella che i due ponevano al loro bisticcio furono distolte da un tramestìo di seggiole smosse al passaggio di tre minuscole figure che avanzavano recando strumenti musicali: due fisarmoniche e una chitarra. I tre ragazzi – o fanciulli che fossero, tanto difficilmente precisabile era la loro età – presero posto al centro del breve spiazzo antistante il caffè, venendo così a trovarsi a uguale distanza rispetto al mio tavolo e a quello dei due sconosciuti. Apersero i leggii, accordarono gli strumenti e cominciarono a suonare come indemoniati. Vidi all'altro tavolo il vecchio fare un gesto d'impazienza («non ci mancava che questo» dicevano i suoi occhi) e il giovane accentuare l'ironia del proprio sorriso. Ma tosto mi trovai con gli occhi e la mente rapiti nel gruppetto musicante e una o due volte che mi venne fatto di girare attorno lo sguardo constatai che la stessa estaticità era in tutti i presenti, compresi i miei due sconosciuti. Non che quella musica fosse eccelsa; ma – posto che alcuno degli astanti fosse in grado di giudicarne – era chiaro che l'attenzione quasi amorosa con cui tutti quanti seguivano i tre ragazzi aveva altra origine: andava, così almeno mi parve, all'abbigliamento dei tre suonatori, povero ma lindo e decente, per rivolgersi e affiggersi all'evidente sproporzione – e d'altra parte all'incredibile accordo – tra i suoni e i moti che li generavano. Non era insomma la musica che colpiva; bensì quei tre ragazzi con la loro musica, l'atto grazie al quale quei tre ragazzi suonavano.

I due più grandi (seppi poi che il maggiore aveva circa tredici anni, ma ne dimostrava nove a stento) dai visi pallidi e patiti, ma con gli occhi febbrili e avidi sulle note, parevano disperatamente lottare con le fisarmoniche, quasi che queste, come esseri prodigiosamente animati e indomabili, fossero sempre sul punto di dare uno strattone e di balzar via mugghiando: mentre il suono timido e appena percettibile della chitarra con cui il più piccolo, in una posa astratta e inconsapevole, teneva loro bordone, componeva e in realtà placava tanta dirompente e ansiosa frenesia.

«Sembra di assistere alla nascita della musica» fu, all'altro tavolo, il commento del vecchio. E il giovane non disse di no e nemmeno sorrise.

Certo, non avevano l'aria di suonatori ambulanti: non c'era niente in loro di bassamente professionale, nessuna fretta di eseguire e di far fagotto verso altre mete. Ormai rinfrancati dall'attenzione di un uditorio che avvertivano commosso e prodigo di consensi, cominciarono ad attaccare i pezzi più difficili, a profondersi in bravure, a prolungare a bella posta le note più alte... Tanto instancabili ed entusiasti che la padrona del bar, mormorando qualcosa all'orecchio del più grande, li persuase a concedersi un po' di riposo. Proruppe da tutti i tavoli un nutrito battimani e una piccola folla circondò i tre suonatori. Qualcuno chiese loro come si chiamassero e dove abitassero, se avessero con sé i genitori, come avessero imparato a suonare, se avessero già suonato in pubblico.

No, era quella la prima volta.

Infine, fattosi un po' di silenzio, si udì uno chiedere:

«Di dove siete, ragazzi?»

«Di Fiume» rispose il più grande a voce alta.

Vidi all'altro tavolo il vecchio coprirsi il volto con le mani come abbagliato da una luce cruda e improvvisa, e colsi a volo queste strane parole:

«Trieste... l'altra sponda... Italiani e Slavi... Non potete capire, voialtri, che cosa tutto questo significhi per me... Non senti che è tutta un'altra cosa, che non c'è rapporto tra noi e voi?...»

Era tardi, già qualcuno accennava ad andarsene. Che cosa fa un suonatore ambulante, di solito? Interrompe, fa un giro col piattello, esegue la suonata di ringraziamento e parte. Quelli no; suonavano da circa due ore e parevano paghi degli applausi. Eppure nessuno, quella sera, avrebbe rifiutato l'obolo. Tutti, forse, restavano per concederlo triplicato.

Durante un intervallo vidi la padrona del bar chinarsi sui suonatori in erba assumendo un tono materno:

«Ma insomma, ragazzi, decidetevi. Non vorrete mica dar concerto gratis...»

Restavano lì, ritrosi e incerti, a guardarsi intorno, come preoccupati di non rompere la vicenda, miracolosa e disinteressata, che s'era svolta grazie a loro nello spirito dei presenti.

Ma ecco come andò: si vide il vecchio alzarsi recando il bastone che aveva tenuto fino allora tra le gambe accavallate; e la stessa mano che reggeva il bastone ghermire la mano del suonatore più piccolo, quello della chitarra, e insieme stringere il piattello per la questua. Andavano, di tavolo in tavolo. E c'era una straordinaria nobiltà in tutta la scena, una singolare parentela tra le due figure: qualcosa di molto antico e confuso e d'altra parte familiare come l'accento del proprio paese in mezzo a una folla e in una contrada straniere.

Ma il piattello non bastava. La padrona dovette sostituirlo con un vassoio; piovevano biglietti da tutte le parti. Un signore dette quattrocento lire...

Finito il giro, la mano grande abbandonò la mano piccina, e il vecchio, con l'inseparabile bastone appeso al braccio, tornò al tavolo dove aveva lasciato il suo giovane e silenzioso amico. Nel passarmi davanti mi piantò gli occhi in faccia ed esclamò:

«E voi queste cose avete voluto perderle, pezzi d'imbecilli!»

Che cosa avrei potuto rispondere? E niente infatti risposi.

Era maledettamente tardi e la cosa andava degenerando: figure dubbie si affollavano intorno ai tre ragazzi. Un tale si qualificò maestro di musica e si offerse di dar loro gli ultimi elementi del mestiere; gratis, naturalmente. Un altro, piovuto lì chissà come, consigliò loro un locale dove avrebbero potuto «lavorare» con maggior profitto, contrattò.

Il vecchio e il giovane pagarono e si alzarono per andarsene. Il viso del vecchio era calmo e sereno:

«Ti ringrazio,» disse «Federico, di avermi regalato questa sera.»

Non è la prima stesura di un racconto. È una storia vera, o press'a poco. Per questo ho preferito lasciarla nel suo ordine naturale. Forse interesserà sapere che il protagonista della medesima è il poeta Umberto Saba.

1946

ESPERIENZA DELLA POESIA

Nessuno più di un poeta è adatto a dire cose concrete sulla poesia. Per contro, nessuno è meno adatto di lui a enunciare verità che escano da un ordine affatto personale ed entro certi limiti utili a lui solo e a lui solo necessarie.

«Non mi sono mai concesso,» ha detto Valéry che di cose universali s'intendeva, non foss'altro per la tensione costante verso quelle «non mi sono mai concesso la pretesa di prescrivere, né di proibire, qualcosa a qualcuno, in materia di letteratura, d'arte o di filosofia. Quello che ho permesso e proibito a me stesso, fu sempre a titolo di convenienza o d'esperienza.»

Cosa naturalissima, dunque, che un poeta preso nell'intimo del suo lavoro, sia alieno dal considerare la poesia sub specie aeternitatis; anche se è altrettanto naturale che egli segua intimamente una propria stella polare, una propria idea della poesia. Ma questo è un altro discorso: come raffrontare la critica propriamente detta e concretamente espressa e la critica, di natura completamente intima e inafferrabile, che si svolge silenziosamente nel poeta posto di fronte al fatto creativo. Diffidate – dice il poeta – di tutti coloro che sanno troppo bene che cosa è la poesia, che hanno sempre la definizione pronta; lasciate passare qualche mese, forse appena qualche giorno, e vedrete che quella definizione sarà già mutata, magari integralmente, e non sarà per questo meno perentoria di quella che l'ha preceduta. In quanto ai poeti, essi ci appaiono perennemente tentati, perennemente perplessi tra opposte definizioni e suggestioni: si direbbe che la loro, guardata attimo per attimo, metro per metro, è più una strada di dubbi che di certezze. Le certezze vere sono finali e complessive; e sono valutabili in base alla loro fecondità più che alla loro verità e incontestabilità obiettiva e assoluta. In tal caso lasciamo parlare, prima di tutto, la poesia quale nasce dai testi poetici e dura attraverso quei testi; allora – ma dall'alto dei Canti o delle Fleurs du Mal – anche le altre parole, col credo poetico che ne deriva, potranno pretendere di investirci e di lasciarci, almeno per un lungo periodo, persuasi e partecipi.

Alla poesia occorrono, per crescere, materia e spazio. Con questo non si dice niente di

peregrino: si allude alla pazienza che un poeta deve sempre chiedere («Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés» diceva Apollinaire) per quell'insieme di errori – se considerati momento per momento –, comunque di illusioni o di idoli che fanno la sua provvisoria e fluida verità, che costituiscono il suo cibo; alle possibilità di recupero che bisogna concedergli perché egli si ricreda o muti quel che va mutato secondo la legge intima propria – nella quale non gli è poi così facile identificarsi.

Per questo la cosa più ardua che si possa chiedere a un poeta è quella di parlare ex abrupto della sua poesia o, peggio, della poesia in generale. È, in certo qual modo, un'operazione irreale e astratta; un'assunzione brusca di elementi disparati e in fermento, che è impossibile chiamare a raccolta tutt'a un tratto. Se l'idea di poesia che ogni poeta porta con sé fosse raffigurabile in uno specchio, noi vedremmo quello specchio assumere di volta in volta tutti i colori possibili, riflettere non un'immagine ma una battaglia di immagini.

Si ripropone, con questo, il carattere dinamico di ogni meditazione sulla poesia: la sua estrema mutevolezza, il suo continuo essere chiamata in causa per scomporsi o ricomporsi, per accogliere o per rifiutare. La vista di un nuovo paesaggio, la lettura d'una pagina che il caso ha aperto un giorno sul tavolo, il suono d'una voce dalla strada bastano a volte per darle una direzione diversa; per costringerla a rivedere tutto quanto da capo.

Può accadere, a chi sia impegnato in un lavoro, che certe sollecitazioni intime vengano improvvisamente a coincidere con sollecitazioni esterne, sulla natura, sul senso e sull'indirizzo di quel lavoro; che anche qui ci si senta chiamati in causa perché qualche dato della propria esperienza sembra intonarsi ai dati di un'esperienza più generale. E il lavoratore, abituato a comportarsi come il riccio o almeno come la testuggine di fronte a certi interventi non richiesti, sente allora come proprio dovere la necessità di trovare una consonanza delle due sollecitazioni, pur conservando un tanto di quella sua natura di riccio o di testuggine.

La guerra, che è stata di tutti, e forse anche più il dopoguerra, hanno non operato, ma favorito qualcosa di analogo all'interno della poesia e dei poeti. E se già prima pareva sfatato il concetto di «poesia pura» non in quanto categoria storica, ma in quanto categoria estetica, e se nessuno parlava più seriamente di poesia per la poesia o di arte per l'arte con un intento di denunzia nei confronti di questo o di quel poeta – oggi l'interesse generale sembra raccolto intorno al significato che la poesia assume nel cuore della vita individuale e collettiva.

Si parla insomma di una funzione della poesia; e sul tono e sulla portata di tale funzione è, o era fino a poco tempo fa, impostato il dibattito più vivo. Nel quale dibattito anche i poeti hanno preso posizione in modo più o meno deciso, a seconda dei casi: qualcuno in modo clamoroso; altri, semplicemente, tacendo. Ma di fronte a certe impazienze nate dalla ingenuità o dalla presunzione di chi vivendo nell'anno 1947 pensa di aver discriminato una volta per sempre ciò che la poesia deve o non deve dare, preferiamo la posizione del dubbio, augurandoci che sia un dubbio fecondo. Ci piace pensare al poeta come a un credente che aspetti i segni della grazia, convinto esclusivamente della predestinazione e senza fiducia nel merito che l'operare potrà

acquistargli; e che tuttavia non può fare a meno di operare sapendo che non le opere gli daranno la grazia ma che attraverso le opere soltanto egli potrà spiare l'avvento dei segni che aspetta. Così è, genericamente, dei poeti nei confronti della poesia; ma non solo della poesia in quanto risultato espressivo: anche dell'assunzione a poesia di quella particolare materia che gli preme; anche di quel particolare modo di essere di sé e del mondo nella poesia. Dice, questa forma molto sui generis di volontà, che altro poi non è se non ansietà e tensione: tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più mi verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo.

Tutto questo può spiegare l'imbarazzo, la impossibilità quasi, da parte del poeta, di prospettarsi in termini logici, o comunque differenziati, rapporti come quello intercorrente tra poesia e società, o fede e poesia e perfino poesia e cultura: come prospettarsi un contenuto e pensare di metterlo in versi. Quale operazione più astratta e destinata a fallire?

Queste cose – si tratti della società, o della fede religiosa o della cultura – contano a patto di essere materia viva, sensibile sotto le mani. Non c'è dialettica, non c'è pressione esterna che le possa imporre: imporle o voler convincere di questa o di quella esigenza è stabilire un assurdo dualismo: pensare che esista una forma vuota da riempire in un modo qualsiasi.

1947

CINQUE POETI NEGRI

SONO VENUTI QUELLA SERA

Sono venuti quella sera del
tam
    tam
        rotante di ritmo
            in ritmo i frenetici
occhi le frenetiche
mani
i frenetici piedi di statue
quanti di ME ne sono morti POI
che son venuti quella sera del
tam
    tam
        rotante di ritmo
            in ritmo i frenetici
occhi le frenetiche mani
i frenetici piedi di statue.

IN FILA INDIANA

E gli zoccoli
delle bestie da soma
che in Europa martellano
l'alba ancora indecisa
richiamano la strana abnegazione
delle ceste ricolme che al mattino
ritmano alle Antille
le anche delle portatrici
in fila indiana.

E la strana abnegazione
delle ceste ricolme che al mattino
ritmano alle Antille
le anche delle portatrici
in fila indiana
richiama gli zoccoli
delle bestie da soma
che in Europa martellano
l'alba ancora indecisa.

Léon-G. Damas

FUMI...

Diluviava fiori la foresta in lutto
il giorno che lui è andato via
in un gran ritmo di cose ferite.
E, lui partito, il suo ricordo fluttua
a fior della bruma dorata
che l'anima gelosa
dei vecchi cervi scorda
nella foresta dell'assorta loro gioventù.
Ed un pastore zufolava un'aria
che mai più fu riudita
e lo sperso campano
delle capre sulla montagna
fu presto un lamento
come la prece del vento sui pendii.

Étienne Léro

L'URAGANO

Tutto svelle l'uragano intorno a me
e foglie futili parole svelle in me l'uragano.
Turbini di passione sibilano in silenzio.
Ma pace sull'arido tornado, sulla fuga del maltempo!

E tu, vento puro e infuocato, vento-di-bella-stagione,
ogni fiore dissecca, ogni vano pensiero
quando la sabbia ricade sulle dune del cuore.
Schiava, sospendi il tuo gesto di statua e voi fanciulli
i vostri giochi e il riso d'avorio.
E a te la voce col corpo prosciughi e alla tua carne il
profumo
la fiamma che m'illumina le notti, come una colonna o
una palma.
Infuoca Tu le mie labbra di sangue, spira della mia
kôra sulle corde,
fa' che il mio canto si levi puro come l'oro di Galam.

Léopold Sédar Senghor

LA TUA OPERA

«Non hai fatto che ascoltare canti, tu stesso non hai che
cantato; non hai ascoltato gli uomini parlare, tu stesso
non hai parlato.
Che libri hai mai letto oltre quelli che serbano la voce
delle donne e delle cose irreali?
Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle
cose: come puoi conoscerle?» dicono ridendo
gli scribi e gli oratori quanto tu magnifichi
il quotidiano miracolo del mare e del cielo.

Ma sempre tu canti e stupisci
pensando alla prora che tenta
sull'immobile acqua un'insolcata strada
verso gli ignoti golfi. Ti stupisce l'uccello
che non si sperde nel deserto azzurro,
ma della patria foresta
ritrova nel vento i sentieri.

E di cose irreali avranno un murmure

i libri che tu scrivi – come i sogni,
per troppa vita, irreali.

Jean-Joseph Rabéarivelo

CANTO XXII

Azzurro, così azzurro occhio del cielo
    dietro il vetro! Vita
in fiore tra le ciglia.
Intero tra le palpebre l'azzurro.
Azzurro, così azzurro occhio del cielo
    dietro il vetro.

Ma tetre, così tetre queste mura.
Terra e pietre d'un sudore
d'oltre mondo
intridendo va la morte...
Fresche, così fresche
grida puerili dai parchi beati.

E chi mai, chiara Innocenza, sentirà
    il tuo canto troppo puro,
    la tua voce troppo dolce
nello strepito notturno?

Cieca è la forza dell'abisso, stride
un suono d'agonia sotto la frusta.
Ma tenera la pelle del dolore
sanguina al bacio duro della corda.

Senza un sospiro muoiono le stelle.
E s'alzerà una mano all'orizzonte
per tendere agli Eroi la rossa offerta
dell'Aurora?

Sangue, ma da me non versato.
Morte, non seminata da me.
Chiare come la primavera le mie dita.
Come un'eucarestia nuovo il mio cuore.

Ma la voce troppo pura,
ma il tuo canto troppo dolce
chi mai, casto Guerriero, li udirà

nello strepito notturno?

Azzurro, così azzurro occhio del cielo
dietro la grata. Fresche, così fresche
grida puerili sul prato.
Tra le mie ciglia vita in fiore.
Intero tra le palpebre l'azzurro.
E tra i solchi dell'anima Innocenza...

Jacques Rabémananjara

1949

UN GIORNO DEL '50

A livello delle cose visibili, gambe penzolanti da questo poggio a terrazze naturali, e in concordia con esse. A tu per tu con qualche nube leggera nel cielo di luglio, coi fumi di qualche opificio che verso sera prendono toni di rosa, con l'aereo che s'affaccia e ronza persuasivo un lungo istante e poi dilegua dalla parte del mare.

Allacciàti all'Italia.

Ma la litania del sagrestano solitario da una delle tante cappelle sulle colline qui attorno, che ti dice che un giorno muori, è una canzonaccia che ti esplode alle spalle, tenta di buttarti di sotto.

BIENNALE DEL '50

Il cutter Ensor, il cutter Rousseau.
E intorno il bisbiglio, la brezza delle intenzioni.

QUEL FILM DI BILLY WILDER

... Bisognerà che io dica che cosa è stato per me Giorni perduti. Non m'è parso un caso che il protagonista della vicenda fosse uno scrittore. Ecco lì l'attore Ray Milland, che si ubriaca, vede paradisi nel breve cerchio del bicchiere, sorridere ineffabile allo squittire d'un topo e subito mutare il sorriso in urlo quando un pipistrello plana e s'avventa sul topo e la parete si riga di sangue. Fa sempre impressione vedere una bella superficie vitale velarsi e incrinarsi per effetto d'un delirio o d'una aberrazione saliti dal profondo con una violenza che testimonia d'una lunga compressione. Non ho mai dimenticato durante il corso della proiezione che si trattava d'uno scrittore, quanto più il fisico dell'interprete, i suoi modi stessi, contrastavano con l'immagine che dello scrittore si ha comunemente... Così come è difficile pensare a un alcoolizzato che abbia il fisico di Ray Milland. E intanto una interdipendenza si veniva formando, con la mediazione d'un interprete come quello, tra lo scrittore e l'alcoolizzato. Sto trascrivendo su altri registri quanto il film mi aveva per sua forza intrinseca suggerito? La pietà per l'uomo risaliva allo scrittore attraverso l'alcoolizzato: a un'illusione caduta, ancora parlante nel volto

giovanile e intatto, a suo modo innocente; che diceva d'una vocazione generica verso la vita, alterata e come stravolta da un equivoco d'origine; d'una carica vitale mal collocata nel mestiere o, se si vuole, nella diversa vocazione, precisa questa ma presunta, di scrittore. Non c'è stato momento – nel bar, sulle scale di casa, nel dancing, nell'ospedale per alcoolizzati – in cui cose e persone non sembrassero assistere con pena a quello sperpero, a quell'assurda rovina; in cui mani non si tendessero per rimettere sulla strada quell'apparente eletto e «beniamino della vita». Giacché lo squilibrio gridava, quasi, tra l'incorrotto aspetto della gioventù e il grado del molto più avanzato processo di disfacimento intimo del nostro eroe. Nel vizio incontenibile, addirittura impudico del bere – si trattava di alcoolismo, ma avrebbe potuto essere altro – avvertivo la presenza d'un altro vizio, vivo a una ben diversa profondità nel soggetto, d'un più possente e rovinoso errore. Si dice con una frase abusata e irridente che uno «beve per dimenticare»; oppure si ciancia del poeta che beve per procurarsi l'ispirazione. Quello invece beveva (ma l'atto, il vizio – ripeto – avrebbe potuto essere diverso, non conta), dirò così, per rimediare. Non è spettacolo di tutti i giorni quello di chi, similmente equivocando su un'esuberanza propria o su una prontezza di reazioni o acutezza di emozioni, sente di doversi precisare nella parte dello scrittore. (E forse molto ci sarebbe da dire sulle condizioni obiettive della vita odierna, non propriamente tali da assorbire o da favorire l'attuazione, lo sviluppo naturale di quelle doti e facoltà, in quanto doti e facoltà umane, nei rapporti umani.)

Nel film il processo veniva colto in una fase avanzata della rovina: lontana la fase iniziale del flusso spontaneo che dalla vita si riversa nel lavoro di scrittore o, in genere, nell'esercizio di un'arte, bastando con la propria energia all'esistenza dell'individuo e al suo lavoro; divenuto ormai drammatico il dubbio su sé e sulla propria presunta vocazione, restava, nell'incapacità di scrivere, nella nausea del lavoro creativo, lo stimolo verso quegli stati, quelle emozioni, quelle delizie, quei veleni cui spesso suole assuefare l'esercizio, l'ambizione, l'illusione dell'arte. Restava il bere come indizio esterno di un abito psichico, di una tensione cui il soggetto non poteva più rinunziare perché era il solo suo modo di sentirsi vivo, il vizio più appariscente come segnale del vizio più segreto: la metamorfosi di un'energia in un male, caduto sull'esistenza stessa di chi, equivocando all'origine su quella energia e sul modo di disporne, su essa aveva in modo esclusivo puntato per averne personalità e libertà, fisionomia umana: per esistere e consistere, con un volto bene individuato, tra gli altri. Tale l'errore, tale il vizio. E tale la conclusione: non si può chiedere al proprio lavoro (di scrittore, di artista) nulla che risolva direttamente la propria vita; nulla della propria vita si raccoglie e conclude, nulla è assolto e ha pienamente il suo senso in quel lavoro.

1951

UN INTERMEZZO

E – disse G. sciogliendosi in uno sbadiglio –
e piantale queste cose se ti riesce
nelle fredde gallerie di quadri falsi e di croste,
le zazzere e le zimarre.

Piantala se ti riesce una volta per tutte
la tetra folla che annusa trifola ornamentale,
la turba dei baschi marxesistenzialisti
esistenzialmarxisti.
E una volta di più illudendomi
che fosse sul serio per l'ultima volta
sul ponte che scavalca la nebbia della città
dove l'anno si strugge in brace e in cenere
io lo seguii.

ARIE DEL '53-'55

> ... e si può dire che la gioventù è il solo ponte legittimo fra il mondo borghese e la natura.
>
> THOMAS MANN, Doctor Faustus

La città potrebbe essere Milano, non fossero le luci delle funicolari che di notte segnano l'altezza delle colline a settentrione e a oriente. Potrebbe dunque essere Como o Lugano o Locarno, per esempio, solo che è molto più grande. In questa città si sta svolgendo una conferenza per la pace. O meglio: si sa, lo sanno tutti anche se non ne parlano, che dal fallimento potrebbe nascere una nuova guerra. Le trattative durano da qualche giorno e niente trapela, ma non c'è particolare attesa all'ingresso della palazzina, periferica e qualunque, che ospita la conferenza. Il nostro paese non sa quasi niente delle guerre, se non per il fatto di averne accolto i profughi e le spie in più circostanze.

In queste sere prima di Pasqua il traffico cessa di colpo e le strade sono quasi vuote. Stasera ho appuntamento con G. dentro la grande Esposizione, da poco riaperta. È un appuntamento piuttosto vago, dalla parte delle torce fiammeggianti che un'azienda di idrocarburi accende ogni anno a notevole altezza sul proprio padiglione. Costeggio la piscina con dentro le foche di gomma, qualche canotto, i palloni dei giochi sull'acqua, dove di giorno certi uomini pagati apposta si tuffano con indosso mute, maschere e pinne, con qualunque tempo, come per pescare. In un vialetto deserto m'imbatto in O.S., un vecchio compagno di Conservatorio, perso di vista dai tempi della guerra. Mi presenta il figlio dodicenne, vestito da marinaio come usava una volta, fischietto nel taschino, collettone e ancore, scriminatura accurata.

«E la musica come va?» sono stato sul punto di chiedere, fermandomi appena in tempo per non essere esposto alla stessa domanda. Sul piazzale degli idrocarburi nessuna traccia di G. Quel balordo starà guardando da tutt'altra parte dell'Esposizione le quattro grandi fiamme ancora vive nel buio, che tra poco si spegneranno. Infatti si spengono e vuol dire che sono le undici di sera. Faccio ancora qualche passo e sto per andarmene quando un'insegna luminosa mi attira all'ingresso del Palazzo della Musica.

Ai rumori soffocati d'accampamento notturno che è a quest'ora l'Esposizione subentra sotterranea una tempesta di altri suoni in crescendo, presto soffocati da battimani e da fischi, ma torna presto il silenzio e trombe lamentose intonano un nuovo brano,

lentissimo. Sono capitato in un concerto di jazz. Tutti i posti a sedere sono occupati, solo qualche spettatore è in piedi, ai lati o al fondo della sala. Se fosse per la musica, qui o un qualche dancing sfavillante di capodanno o carnevale non farebbe differenza. I suoni che si dilatano tra le volte, gli echi e i rimbombi sono da ballo affollatissimo, da gran gala notturno: imitano giardini pensili, notti sul mare o ai bordi di grandi piscine, ma sempre rimandano agli ambienti e alle circostanze del ballo. Mi sposto lungo una balaustrata laterale a mezza altezza. Di qui comincio a vedere in faccia gli astanti. Ne riconosco alcuni, gente persa di vista da parecchi anni, da quando ho traslocato in tutt'altra parte della città, gente uscita dalla mia esistenza, peggio che se fosse morta. L'orchestra ha un nome di gran richiamo, ma non saprei distinguerla da una ottima da ballo. Noto persone che non m'aspetterei di trovare qui: una coppia già abbastanza avanti negli anni, senza figli, il tedeschino del piano di sotto che io chiamo Wehrmacht lasciandolo ogni volta interdetto, e con sospetto se non offesa dei suoi, la ragazza da me detta New York ai tempi in cui leggevo Dos Passos, il vecchio funzionario in pensione che incontravo regolarmente in via S. colla bottiglia di latte dentro la sporta. Estatici, assorti, commossi con sguardi tra loro e sorrisi d'intesa, discreti, come se ne colgono a volte sulle facce dei credenti, a messa o in altre funzioni religiose. Vedo facce ispirate, adoranti. Vedo anche G., ma non faccio alcun cenno per farmi guardare. Ora la musica svolta, si stacca dall'evocazione del ballo e dei suoi santuari. Proietta ore e vicende cittadine, portici con lo scroscio della pioggia fuori, terrazze fiorite su grattacieli, quadranti luminosi, folla e traffico, traffico e folla, strade dove l'estate esplode in una veste femminile, in un passo elastico di donna, negozi, acquari, pescherie e poi tunnel, ferrovie sopraelevate che segmentano la città e poi ancora folla e pioggia, impermeabili e pioggia, truppe in parata, fari, ciminiere, stadi, gasometri, l'aereo delle nove di sera con le sue luci intermittenti, e poi un uomo solitario al pianoforte che suona a lume di candela accennando col capo non si sa se al motivo che ha in testa mentre suona o a qualcuno che c'è e non c'è dietro una tenda opaca mossa dal vento e sotto c'è l'estuario d'un grande fiume con i richiami disperati dei rimorchiatori; e poi battelli a ruote su un altro fiume anche più grande e la neve su questo fiume o a raffiche sui vetri di uno châlet di mezza montagna e poi nebbia e risaie e un treno che viaggia all'alba nei pressi della città, trionfa sui terrapieni tra i caseggiati e le fabbriche...

«Mi sai dire» chiedo a G. che nel frattempo mi ha raggiunto «mi sai dire che ci sta a fare tutta questa gente, qui dentro, in un concerto di jazz, la sera di giovedì santo? Certa gente che t'aspetteresti di trovare in chiesa a sentir messa e predica, caso mai ci mettessi piede?»

G. ha altro per la testa, magari aspetta qualcuno e lo sta cercando con gli occhi. O è preso dalla musica come tutti gli altri. Ma no, certamente aspetta qualcuno con me. Perché anch'io mi accorgo di aspettare qualcuno, non qualcosa, qualcuno, uomo o donna che sia, di molto importante per me, che deve arrivare.

«Possibile» torno a bisbigliare all'orecchio di G. «che un concerto jazz sia un posto di riunione per gente così eterogenea? Un posto con tanta forza di coesione in sé, dove si aspetta tutti uniti qualcosa o qualcuno? Più della chiesa? Più di un congresso di partito? Più della festa nazionale? Più del primo maggio? Più del Conservatorio? Più...»

«Più del cimitero» sogghigna G. «Piantala, andiamo via.»

Si è fatto tardissimo, ma né orchestra né pubblico accennano ad andarsene. Non c'è quasi più tempo nemmeno per i battimani. Un pezzo finisce e già attaccano il successivo e gli applausi si confondono con la musica.

Finalmente G. con uno spintone riesce a buttarmi fuori.

Andiamo per una strada di collina, sotto spruzzi inoffensivi di pioggia, ogni tanto, tra i peschi fioriti. Due ragazze senza pretese sono con noi, che G. ha accalappiato appena fuori dal concerto. Fingono, povere anime, povero sesso, di schermirsi, di opporsi alle profferte di G. Qualcosa deve essere andato di traverso a G., un appuntamento mancato che forse aveva alla sala del jazz e che si era sovrapposto al mio. Ma non ci si aspettava dell'altro, a cominciare da me? G. non mi dà retta. Vuole rifarsi, non importa in che modo, indurmi a questa partita a quattro improvvisata.

«Sono stanco,» gli dico «muoio di sonno.»

«Ti cedo la più carina» insiste lui senza successo.

«La meno scassata, vuoi dire.»

Li lascio alla prima svolta e mi trovo a letto, spogliato e già sotto le coperte, in una stanza senza finestre, con solo una feritoia in alto, molto in alto su una parete. Qui faccio un sogno. Il cielo della città straniera si è coperto di nubi. Pioverà. Dici che passerai una brutta sera e una pessima notte dopo la decisione di non restare insieme. Che il distacco ti è già intollerabile. Sarà. Il mio treno corre ora in pianura. Sono solo. Alzo gli occhi verso la montagna. Lassù c'è un trenino che arranca, scompare e riappare da certe gallerie a mezza costa. Non ho dubbi, tutto quadra: è il tuo treno. Lo seguo con lo sguardo fin dove posso. Sono assolutamente certo che non ti sfiora nemmeno l'idea di guardare fin quaggiù e di avere lo stesso pensiero. Non dire che le relazioni di spazio e di tempo non sono il tuo forte. Per me è la prova, matematica, che mi hai già dimenticato.

Se svegliarsi significa questo: una banda cittadina su una piazza infiorata mentre vai alla ricerca di qualcuno che non verrà nel grande mercato di fiori, oppure è lì e non ti riconosce e la banda continua a suonare; oppure certe nozze proletarie in una mattina incerta, non meno squallide di un matrimonio borghese perché questo hanno in comune le nozze proletarie con le nozze borghesi: lo squallore borghese delle nozze e il pallore della sposa, la luce fredda sull'abito della sposa fuori dalle nozze, che piove ricordi di tante altre nozze andate a male; o anche il cielo di piombo per un temporale che non verrà e la scuola è finita, i voti esposti e chi ha avuto ha avuto ed è irrimediabilmente estate – se questo è svegliarsi nel giorno che entra dalla feritoia, meglio voltarsi dall'altra parte e ridormire.

Più tardi sei fuori dalla casa in collina e c'è un gran sole e il silenzio del venerdì santo, rotto a mezzogiorno dallo scroscio delle raganelle che i ragazzi agitano fin quassù – ma tu non le hai sentite. Guardi in basso e vedi nettamente le figurine dei giocatori nello stadio. La partita è già cominciata, in fondo potresti seguirla di qui perché si vedono benissimo tutte le fasi del gioco. Invece stai calando a precipizio e uno in cui ti imbatti fa dello spirito chiedendoti se corri a vedere le servette. Capisci quando sei sul campo

ricordandoti che la tua squadra del cuore si batte oggi col Servette e hai pena per costoro così bravi fino a due mesi fa e oggi rassegnati nei loro camiciotti d'un rosa stinto, venuti da Ginevra sapendo già di buscarle... Il campo non è cintato perché la gente di qui non sa che cosa è il tifo e sta seduta o in piedi commentando appena quel che succede sul campo. Dove vi siete cacciati – gridi dentro di te, infuriato contro gli amici che non trovi, poi senti un grido: «Arbitro, occhiali», un grido italiano nel bisbiglio appena accennato della folla di qui, li hai trovati, li riconosci a uno a uno, ti disperi: «Lo sapete che non tollero l'incuria per gli altri, il disamore, mi sono affannato a cercarvi, ho una scarpa stretta e un piede che duole» ma già li prendi a pacche sulla schiena, respiri di sollievo.

La sera mi riporta all'Esposizione dove ritrovo G. Non mi parla di stanotte e io mi guardo bene dal chiedergli com'è finita. Mi spinge verso il Palazzo della Musica, dice che il concerto dura senza soste da ieri. Orchestra e pubblico, scambiandosi estasi ed eccitazione, non accennavano ad andarsene. Così è corsa voce in tutto il territorio di questo straordinario concerto che non vuole finire. È arrivata altra gente stipando l'intero palazzo; e anche altre orchestre piccole e grosse dalle città vicine, qualcuna è in arrivo dall'estero, e suonano a turno o formando strane combinazioni tra un'orchestra e l'altra, un elemento e l'altro. Fra poco suoneranno sulle scale, su ogni piano, nell'atrio, suoneranno sul piazzale con attorno marmaglia e venditori ambulanti...

G. e io aspettiamo, c'è tutto il tempo di questo eterno concerto per sapere se qualcuno arriva.

Intanto dalla villetta periferica dove si discute della pace, si affaccia un servitore d'ambasciata, getta ai gatti gli avanzi di uno spuntino consumato durante una sosta del lavoro, e si ritira sbattendo la porta.

E poi nella notte tra il venerdì e il sabato santo, mi pare di sentire distintamente il mio nome pronunziato in tono normale nella strada di sotto. Accendo la luce piccola che tentenna e quasi si spegne, pareti e mobili oscillano... non è durato molto ed è stato dolcissimo, certo la scossa ha coinvolto due o tre circondari, le altre orchestre in arrivo nella notte, me e te. Dico te e non so di chi parlo e con chi parlo, certo parlo per approssimazione, solo perché la terra si è commossa e abbiamo avuto in comune quei pochi attimi di dormiveglia tremante. Chissà se hai pensato la stessa cosa o se è stato come quella volta dei due treni che correvano senza relazione tra loro. Perché non accade mai, per esempio, che uno sfiori una ragazza per strada e le dica, invece del solito complimento:

> un pescatore di spugne
> avrà questa perla rara

e quella, di rimando, continui con i versi successivi:

> gli sarà grazia e fortuna
> il non averti cercata.

Ma questo lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose, questa festa che si è più volte incendiata sconsacrando e riconsacrando a modo suo la Pasqua, questa riunione che vuole il tu fra i presenti, vedrai, si scioglierà, si spegnerà, si frantumerà tra poco. Eccoci ora alle scorie, ai pretenziosi assoli, ai pezzi aridi, ai suoni freddi e solinghi, ai ghirigori secchi, di bravura.

C'è stato un tardo tentativo di mettere ordine poco prima di mezzogiorno, di ristabilire dei turni richiamando tutti alla sala dov'era cominciato il concerto. Qui mi ritrovo con G., con gli amici della partita, con qualcuno degli spettatori impensati della prima sera. Cerchiamo di fare gruppo contro i virtuosi e i fanatici. Noto con raccapriccio che O.S., il vecchio compagno di Conservatorio, è di questi. Si trascina per mano il suo marinaretto, anzi lo issa sulla piattaforma dove l'orchestra di turno sta per scatenarsi, a dispetto delle campane della Resurrezione che si snodano nello stesso istante sulla città. Alla luce di un riflettore un vecchio cantante negro tiene il marinaretto per mano e lo invita a cantare con lui. Il piccolo non si fa pregare e comincia a salire le scale delle note con una vocetta temeraria e spavalda, mentre orchestra e cantante negro si adeguano e accondiscendono con lunghe pause perché quello metta fuori tutto quello che può. Datemi l'ombra d'una stanza che conservi un poco del tepore del giorno, con un orologio palpitante e una tazza semivuota sul tavolo, un tardo riflesso sui libri, e due farfalle che si avventurino un attimo dentro il riquadro della finestra – è il senso, non proprio con queste parole, della canzone, che tu sai quanto vecchiotta e anteguerra. Poi marinaretto e cantante negro se ne vanno e la luce del riflettore si sposta e un vecchio poeta, ma non ne sono certo a causa del trambusto della gente che sfolla, un vecchio poeta scortando un altro ragazzetto (o da questi scortato) va in giro per la sala col piattello, come in un libro di storia patria, di esilii e di addii. È davvero finito, tutti se ne vanno, nessuno verrà. Capisci adesso cosa intendo se in un giorno che ha troppo osato dico che è senza rimedio estate?

Si è fatto di nuovo tardi. Le luci dell'Esposizione sono già riaccese e quelle delle funicolari tornano a segnare l'altezza delle colline.

Anche la conferenza della pace si è chiusa. L'addetto stampa sta annunziandolo senza emozione ai giornalisti. Un nulla di fatto, dice. Nemmeno stavolta ci sarà la guerra. O la pace.

Ma quelle luci, per chi stanno accese tutte quelle luci? – mi domando.

UN VENTICINQUE APRILE

Tardi, anche tu li hai uditi
quei passi che salivano alla morte...
. . . . . .
. . . . . .
Geme da loro in noi nascosta una ferita
e le dà voce il vento dalla pianura,
l'impietra nelle lapidi.

UN OMAGGIO A RIMBAUD

Ô canot immobile! oh! bras trop courts! ni l'une
ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune,
là; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre...

oppure:

Et verrai-je le bois jaune et le val clair...

Da qualche tempo l'occhio sosta più a lungo su versi come questi, in Rimbaud: a cogliervi l'incrinatura e il patetico, là dove si manifestano senza difesa o ambiguità. Un Rimbaud finalmente mite, ormai disarmato, arreso? Vuol dire che la Saison en enfer ha fatto il suo lavoro dentro la nostra lettura di Rimbaud, una lettura che ha le sue grandi e ben distanziate stagioni nella vita, così come il suo libro le ebbe in lui, sebbene concentrate in pochissimi anni. Qualcosa dunque si concede anche in noi, al romanzo se non al mito di Rimbaud? O vien piuttosto fatto di concludere che mito e romanzo sono nati e cresciuti perché era nella specifica natura di quella poesia l'esprimerli da sé?

Voici: plus une ombre dessus, dessous ni autour, quoique nous soyons entourés d'objets énormes... rien que du blanc à songer, à toucher, à voir ou ne pas voir, car impossible de lever les yeux de l'embêtement blanc... Sans l'ombre qu'on est soi-même... on serait aussi embarassé qu'un pierrot dans un four.

È soltanto la lettera che diremo del San Gottardo (17 novembre 1878), eppure qualcosa c'è ancora della Saison e del suo accento, nel bianco embêtement una nota superstite, l'ultima – quanto consapevole, chi può dirlo? – d'un altro inferno. Di qui ci butteremo a inseguirla fino ad Aden e ad Harrar né più la troveremo.

Certo, il nucleo dell'opera di Rimbaud rimane, ben al di là delle varie versioni d'un fallimento, come l'esempio d'un rapporto drammatico e attivo, perseguito coi mezzi della poesia, tra l'individuo e il mondo. E se mai esiste un passaggio, una brusca svolta, un impennamento dalla poesia che accoglie e rispecchia, magari ascoltando e interpretando finemente, alla poesia che lavora e crea, magari deformando e stravolgendo, non c'è dubbio che Rimbaud è dei pochi che l'hanno fatto palese fino al suo ultimo limite. Solo che oggi, sempre più, ci sembra che l'istinto, la vocazione più profonda a guidarlo in tale cammino, fossero quelli della morte.

E forse proprio questa sostanziale contraddizione sta alla base degli opposti miti che si contendono la memoria e la poesia di Rimbaud.

Filologia, lavoro pulito. Come quello del radiologo in medicina. Capire questo a diciotto, vent'anni può salvare dall'estetismo inconsapevole e da varie altre forme di vaghezza. La mia voglia di lavorare su Rimbaud si è sempre fermata di fronte all'indisponibilità di questo strumento, di cui troppo tardi ho capito l'importanza, non meno che di fronte al baratro psicologico tra la lettera del San Gottardo e la morte (e le testimonianze, quanto attendibili?, sulla morte e il ritorno d'immagini che pare l'abbia preceduta). Su Rimbaud si potrebbe tranquillamente spendere una vita di studio. Ma

come vincere lo smarrimento di fronte a quel baratro; o, per altro verso, la tentazione di abbandonarsi alle troppe e contrastanti ipotesi che pullulano dal fondo di esso, variamente autorizzate da quanto lui ha lasciato di scritto? Giunti a quel punto la filologia non basta più, si smarrisce a sua volta in un giro vizioso.

Sul finire della lettera del San Gottardo, Rimbaud dà pacate informazioni sul paesaggio e la strada, «à Giornico, la vallée s'élargit un peu. Quelques berceaux de vignes et quelques bouts de prés... Sur la route défilent chèvres, bœufs et vaches gris, cochons noirs». Fa sapere che a Bellinzona c'è un fiorente mercato di tali bestiaux; che a Lugano si prende il treno e si passa dall'agréable lago di Lugano all'agréable lago di Como. Le poche parole con cui si sbarazza di questi luoghi, che sono sì e no i miei luoghi (ed è questo sì e no che li fa invincibilmente intimi ai miei occhi), ha perpetuato in me la sua presenza da queste parti. I miei mancati studi su Rimbaud hanno trovato a volte un compenso in una specie di sodalizio con lui, bruscamente elargito, bruscamente tolto, fugace; coincidente con le tregue del suo misurarsi, cimentarsi con l'orrore; con forza almeno pari, sarei tentato di supporre, ma sul rovescio ormai della future Vigueur. Penso alle volte che ricorre in lui, misteriosamente, la parola confort... La confronto a questa atonìa che ha i colori dell'idillio, agréable. Sono portato a pensare che anche in ciò, forse soprattutto in ciò, avrebbe riconosciuto l'orrore, l'orrore del vuoto nella ripetizione, quello con cui non è più possibile misurarsi, cimentarsi.

Lentamente, implacabilmente le cose girano in tondo, qui. La funicolare sfiora un Erika Schweizerhof, lambisce le vetrate d'una grande sala da pranzo, ti mette a tu per tu con un brindisi in cui spiccano le gote accese di benessere e di pigra euforia di una matura suissesse, che non ti sorprenderai di riconoscere poco dopo, come se più di vent'anni fossero nel frattempo passati, immobile nella sedia a ruote dietro l'inferriata d'una villa, a prendere il suo quarto d'ora di sole... Enfin, notre vie est une misère, une misère sans fin! Pourquoi donc existons nous?

Envoyez-moi de vos nouvelles.

Una piazza insolitamente buia nella mite sera d'inverno, o piuttosto un cortile comune a due case più vecchie delle altre, un passaggio interno non ritenuto degno d'illuminazione in questa non grande città illuminatissima, per frequenza non per violenza di luci. Si ha sempre l'impressione, come rasentando i pubblici macelli, che qualcosa stia perpetrandosi qui, a due passi dal diporto: qui potrebbe esplodere l'urlo, qui il fatto atroce, la cosa mostruosa, di qui dilagare lo scandalo nel cuore della quiete.

Piazza Rimbaud – l'ho chiamata una volta passandoci.

E poi, dentro la cappa del sonno non soddisfatto, dentro il rimorso di qualche ora spesa male come spesso in quegli anni da quelle parti e altrove, trovarsi nell'ultimo tratto di quella stessa strada del Gottardo giù verso Lugano, alle sei del mattino o anche prima; e sentire il giorno scaturire da mille parti all'intorno nel fresco corroborante dell'ora, dell'essere all'aperto in quell'ora insolita affrettando il passo non, per una volta, tra cose che girano in tondo, ma su una strada dritta e tagliente verso l'orizzonte dubbio di luci e

di nebbie – e quell'ansito dietro di te che t'incalza, quella folata che ti avvolge, ti elettrizza e ti porta. Non hai bisogno di voltarti per sapere chi è. Del resto ti ha già sorpassato e non ascolta il tuo grazie, l'uomo dalle suole di vento, battistrada del giorno.

1954

DA POUND

STUDIO D'ESTETICA

I bimbi piccolissimi in rattoppati panni,
Di colpo fatti veggenti,
Fermarono il gioco
Quando lei passò loro davanti
E grida lanciarono dalla sassosa riva:
«Guarda! Ahi, guarda! ch'è be'a!»
Ma tre anni più tardi
Udii il giovane Dante, di cui ignoro il cognome –
Ventotto ce ne sono a Sirmione di giovani Danti
E trentaquattro Catulli;
E c'era stata una bella pesca di sardelle
E i più grandi di lui
In cassette di legno le stavano stipando
Per il mercato di Brescia e lui attorno
Saltava puntando al pesce lucente
E stando loro tra i piedi;
E come essi sta fermo! gli intimavano invano
Né volevano lasciarlo sistemare
I pesci nella cassetta
Lui carezzò quelli che dentro già stavano,
D'intima soddisfazione mormorare l'udii
L'identica frase:
«Ch'è be'a»
E alquanto perplesso io ne rimasi.

IN UNA STAZIONE DEL METRO

Questi volti apparsi tra la folla;
Petali su un ramo umido e nero.

LA COMMESSA

Per un attimo posò su di me

Come sul muro una rondine tramortita.
    E delle donne di Swinburne
    Loro parlano e parlano
Della pastora cui Guido s'imbatté,
Delle baldracche di Baudelaire.

VILLANELLA: IL MOMENTO PSICOLOGICO

I

Avevo disposto l'evento
    con uno zelo che riuscì nefasto.
Con cura d'uomo sulla mezza età
    avevo messo in mostra i libri adatti
Piegandone quasi le pagine.

    Così rara cosa è la bellezza.
    Alla mia fonte così pochi bevono.

O vacuo rimpianto,
O molte mie ore sciupate!
E dalla finestra ora guardo
    la pioggia, gli autobus raminghi.
Scosso è il loro piccolo mondo, –
dell'accaduto viva è l'aria.
In preda a forze diverse
nei loro quartieri son mossi.
Come faccio a saperlo?
Oh, fin troppo lo so.
Per loro qualcosa è in cammino.
Come per me; con troppo
Zelo avevo disposto l'evento –

    Così rara cosa è la bellezza.
    Alla mia fonte così pochi bevono.

Due amici: un murmure nella foresta...
Amici? Meno amici se uno,
    finalmente,
In essi s'è appena imbattuto?
Promisero due volte di venire.

    «Tra la notte e il mattino»

Al mio spirito berrebbe la bellezza.
Per poco la gioventù scorderebbe
    andata è da me la mia gioventù.

II

«Di', hai ballato goffamente?
    Qualcuno i tuoi libri ha ammirato
    e chiaro l'ha detto.
    Hai detto sciocchezze,
    la prima notte?
    La seconda sera?»
«Pure ancora hanno promesso:
    Domani all'ora del tè.»

III

Il terzo giorno è ora qui
    da entrambi non una parola;
Non una da lei né da lui,
Appena un rigo d'un altro:
    «Caro Pound, lascio l'Inghilterra.»

MOMENTI DI FRANÇOIS-MARIE AROUET
(VOLTAIRE)

III

a madame Lullin

Stupirete che un vecchio di ottant'anni
Séguiti a scrivere versi d'amore...

Erba che spunta di sotto la neve
Uccelli che cantano tardi nell'anno!
E della sua morte dire poté nel suo latino Tibullo:
«Che io ti guardi, Delia, nell'ora mia ultima.»
E Delia, anch'essa, appassisce
E nemmeno sa più d'essere stata bella.

1955

LA STATUA CHE S'È MOSSA

Costantino Kavafis in vita pubblicò i suoi versi su fogli volanti, a nessuno o a pochissimi fu dato di vederli riuniti in una raccolta organica. Infatti la prima raccolta pubblica che ci risulti è postuma, del '35. Kavafis era morto da due anni. Sibi et paucis? Che sciocchezza. Umiltà? Sfiducia? O non, piuttosto, tranquilla convinzione di un più lungo destino? La pazienza, lo sviluppo di un processo naturale cui sono estranee le forme consuete – e in qualche modo forzate, imposte o subite – del successo letterario. Non si trattava che di versi, dopo tutto. Il più era stato diversamente consumato. Invidiabile, e nel suo ordine (che non fu quello di un «vate»), esemplare.

Ungaretti su Kavafis. «... la nostra Alessandria assonnata, allora in un lampo risplendeva lungo i suoi millenni come non vidi mai più nulla risplendere.» In due o in centomila spiriti suscitare un lampeggiamento come questo. Il lavoro critico lo attesta soltanto, non lo suscita e alimenta? Cattivo pensiero, equivoca semplificazione. Ma il naturale terreno di quel lungo destino e di quel naturale processo è e sarà sempre più, e soltanto, il responso dei recensori?

... Siano scritti i tuoi versi così,
che della nostra vita – tu sai! – qualcosa chiudano
così che il ritmo ed ogni frase mostrino
che d'un Alessandrino scrive un Alessandrino

leggo nella bella traduzione di Filippo Maria Pontani. A prima vista, dichiarazione di poetica davvero limitata. Diventa invece impegnativa al massimo, se si pensa alla carica che in quella parola – Alessandrino – metteva l'autore. I millenni, e i regni scomparsi, presenti e compresenti in lui, un ellenismo atemporale e stracarico di tempo. «La genialità di Kavafis» ha osservato Montale «consiste nell'essersi accorto che l'Elleno di allora corrispondeva all'homo europaeus di oggi; e nell'essere riuscito ad immergersi in quel mondo come se fosse il nostro.» Così da racchiudere qualcosa della sua e loro vita: presupposto d'un realismo di particolare coloritura e ambizione e feconda contraddizione d'ogni realismo. «Un pagano assoluto» ancora osserva Montale. «Il nascente mondo cristiano lo turba e lo offende.» Vorrei aggiungere – se penso a certi nostri discorsi e a quella dichiarazione di poetica di modesta apparenza – un pagano che alla nostra odierna religione culturale oppone i suoi affetti e i suoi sensi e una inconscia (ma fino a che punto? non ne sappiamo abbastanza per dirlo con certezza) sua sintesi culturale mossa da quelli. Un «barbaro» dunque?

A proposito di barbari.

> «Che aspettiamo raccolti sulla piazza?»
> «Oggi arrivano i barbari.»

C'è grande trepidazione e attesa. Il senato ha smesso di deliberare. L'imperatore nasconde il turbamento sotto una solennità di circostanza; i consoli girano sin dal mattino in pompa magna; ma i retori, di solito così bravi, sono latitanti. Le piazze infine si

svuotano, la gente rincasa quasi a malincuore. Di barbari, nemmeno l’ombra.

E adesso, senza barbari, cosa sarà di noi?
Era una soluzione quella gente.

Potrebbe essere dedicato ad alcuni di noi che un 18 aprile votarono «fronte»; ma anche ad altri che votarono contro.

Serbali tu com'erano, memoria.
E più che puoi, memoria, di quell'amore mio
recami ancora, più che puoi, stasera

E ancora:

Torna sovente e prendimi, la notte,
allora che le labbra ricordano, e le carni

Dove ho letto qualcosa di simile? Ma certo, in Saba:

Qui ti stringo al mio cuore, amore mio,
morto a me da infiniti anni oramai.

La statua che s'è mossa, dipinto di De Chirico – del '21. È riprodotto in copertina al Kavafis di Scheiwiller. Forse Kavafis vorrebbe altra luce, altra vibrazione. Ma la sua poesia vive tutta tra statue che si sono mosse, da essa stessa mosse. Si tratti di Enobarbi o Cesarioni, o di efebi «rinomati per beltà»; o di semplici ombre e barlumi della propria vita – e sentimenti dei miei, sentimenti / dei trapassati, di sì poco peso – che a furia di essere fissati riprendono corpo e volto:

... il suo fantasma
ventisei anni ha valicato. E giunge
ora per rimanere in questi versi.

Anni o secoli, della propria e delle altrui vite, fa lo stesso per questa religione carnale che misura le distanze sul rigoglio e sul deperire dei corpi – e che le abbrevia d'incanto grazie all'insorgere dei sensi o al risorgere d'un desiderio.

1956

IL NOME DI POETA

Il nome di poeta appare sempre più una qualifica socialmente difficile da portare e da sostenere persino nel suo normale ambito letterario. Questo dimostrano di sentire alcuni dei più avveduti, forse anche dei più vivi, tra quelli che sono giovani ora o che appena si affacciano alla maturità. Lo specialistico discorso sulla poesia in quanto tale infastidisce quanto più tende a portarsi sul terreno delle poetiche comparate o contrapposte a tutto scapito del naturale rapporto autore-lettore; quanto più tende ad avere per meta ultima ed esclusiva, oltre alla poesia, un'idea più o meno nuova, e non perciò meno astratta, di questa. I giovani di cui s'è detto credono sempre meno all'eccezionalità, al primato

dell'atto poetico come intervento risolutore o come unica promessa di mobilità e d'avventura. Qualche altro, meno giovane, lo ha imparato a sue spese. Parrebbe facile constatare che il discorso si è riacceso – ma è tutt'altro discorso da quello accennato – intorno a una parte diversa assegnata all'atto poetico: atto naturale, uno tra i tanti, dell'uomo, di questo e di quell'uomo, oppure contributo, con i mezzi specifici della poesia, al più generale discorso sulla cultura? Un vecchio e geloso istinto porterebbe a denunziare l'inanità di un dilemma così formulato e a concludere abbastanza semplicisticamente che l'atto, purché valido, costituisce sempre contributo di per sé, tale da iscriversi per forza propria nell'orizzonte della cultura, a volte modificandolo profondamente. L'esperienza concreta tiene altro linguaggio, addita una serie di altre inanità che stentano il risultato d'arte sul filo delle private emozioni, quasi si spinge ad auspicare una poesia costituita in oggetto (tutt'altra cosa, anche se per avventura coincidente, dalla «poetica degli oggetti»), anonima, non firmata... Un sospetto di inconsapevole dilettantismo non si disgiunge dalla vecchia «fede nella poesia» e sempre più riesce difficile sottrarsi a «questa profonda ripugnanza, questo bisogno di respingere, oggi, le righe mozze dei poeti» che l'amico Giansiro Ferrata dichiarava tempo fa nel confermare la propria fiducia a un libro di versi che ha contato anche per noi.

Risponde a questo stato d'animo – perché non d'altro si tratta – il suggerimento affacciato da Solmi a proposito di «pensiero organico»; ma ad allontanare il sospetto della formula programmatica potrebbero valere queste sue altre parole sul bisogno di ravvisare, senza ombra di rettorica, una nuova grandezza:

«Torneremo a trovarla... per pura via intuitiva, nella forza della presa che, come di una mano imperiosa, l'appello dell'autentica poesia esercita sempre su di noi. Oggi pretendiamo nuovamente dal poeta che egli ci dica ciò che a noi veramente importa, venga incontro a domande essenziali, torni ad offrirci, dietro la fuggitiva apparenza, il fondo stesso delle cose. De re mea agitur... può la poesia ancora esercitare la sua presa di possesso del mondo?»

Come si vede, mentre la prima proposizione induce alla quiete, a una tranquilla libertà, quel che è detto poi ripropone i termini della coscienza insoddisfatta, concede al necessario interlocutore e contraddittore la parte che i tempi gli assegnano. Quali domande essenziali e che cosa è ciò che a noi veramente importa? – verrebbe fatto di chiedere. S'era sempre pensato che un'espressione d'arte suscitasse domande e insieme portasse risposte; o che fosse nella sua felice natura il coincidere, quasi inconsciamente, con gli interrogativi che sono nell'aria, chiarirli e magari annullarli. A questo punto il refrattario a ogni ideologia orripila di fronte al passaggio obbligato, allo spesso diaframma dei sensi unici e dei sensi vietati e sta per gettare la spugna.

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga «recensione della realtà», a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima. Ed è nell'oroscopo dei destini immediati che il discorso sulla cultura, con tutte le sue implicazioni, sia assunto a oggetto e contenuto concreto della poesia, specie di scotto con cui questa paga il diritto di cittadinanza entro la cerchia della cultura. Già ne scorgiamo qualche segno più che palese; e vediamo anche di quali aggiramenti e peripezie è capace la febbre ideologica nell'affrontare il rischio di

ritrovarsi a un più complesso, ma alla fine anche più desolato autobiografismo. Vorremo vedervi un attentato alla naturalezza del fatto poetico? Qualcosa ci avverte che in questo timore, in questa suscettibilità, è la prova senza appello degli spiriti deboli, anche se troppe volte abbiamo ragioni di perplessità di fronte alla tendenza a fare d'un risultato d'arte, specificamente poetico o no, un «pezzo» utile allo sviluppo di un'ampia operazione dimostrativa o – peggio – il terreno d'esercizio d'una sorta d'acrobatismo intellettuale.

In ogni caso, ciò che non si vorrebbe mai vedere stravolto o semplicemente alterato è la naturale capacità di comunicazione della poesia e la corrispondente attitudine ad accoglierne la voce.

1956

DA APOLLINAIRE

IL PONT MIRABEAU

Sotto Pont Mirabeau la Senna va
e i nostri amori debbo ricordarli
sempre dopo il dolore c'era la felicità

Venga la notte suoni l'ora
i giorni vanno io non ancora

Le mani nelle mani restiamo faccia a faccia
e intanto sotto il ponte delle nostre braccia
di eterni sguardi stanca l'onda passa

Venga la notte suoni l'ora
i giorni vanno io non ancora

L'amore va come quest'acqua fugge
l'amore va come la vita è lenta
e come la speranza è violenta

Venga la notte suoni l'ora
i giorni vanno io non ancora

Passano i giorni e poi le settimane
ma non tornano amori né passato
sotto Pont Mirabeau la Senna va

Venga la notte suoni l'ora
i giorni vanno io non ancora

Da Leopardi a Pavese la situazione lirica cui la disposizione solitaria dell'animo offre

spunto si va scostando sempre più dal suo elementare, classico schema, da quella specie di luogo ideale, antico come la poesia lirica, che dello stato di solitudine faceva il punto d'equilibrio delle passioni, il recupero di esse nell'attitudine contemplativa, la condizione stessa della poesia in quanto fervido strumento di conoscenza. Apollinaire dal suo ponte sulla Senna sembra ancora, nonostante ogni prova in contrario, tra i più vicini a quel luogo ideale. Ma sempre meno il poeta si compiace della propria solitudine, sempre meno ne tesse l'elogio. Con Pavese (vedi in Lavorare stanca la poesia omonima) siamo addirittura alla sconfessione di essa come di una stortura sociale. Al punto che lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario.

1957

ANGELO IN FABBRICA

La L., conosciuta anni fa un po' di sfuggita, mi telefona in ufficio. Ha saputo che lavoro qui e mi prega di raggiungerla in fabbrica, dove è arrivata con una troupe televisiva per girare un documentario. Facciamo colazione insieme nella nuovissima, prestigiosissima mensa impiegati.

Mi ricordo di colpo di una foto della L., apparsa in tanti fogli e rotocalchi, anche in qualche libro, come un'immagine emblematica del 25 aprile e dell'insurrezione. Una ragazza di nemmeno vent'anni, impermeabile indosso e mitra in pugno. E adesso? Qui a legare l'asino dove vuole il padrone, con me e tutti gli altri qui attorno. Non glielo dico, naturalmente. Ma i suoi discorsi sul lavoro che fa, il suo tono distaccato nel commentarne le vicende, lo sottintendono. Distaccato e spento.

Trovo in ciò un'analogia – di quelle che non si tenta nemmeno d'esprimere – col suono della sirena di fabbrica (che oggi non si sente più) nel momento in cui si spegneva, alla fine dei segnali di ripresa del lavoro: come una forza che rinunzia. E ne restava l'amarezza e insieme una minaccia nell'aria. (È un mio chiodo da qualche anno: mi ha offerto stranamente lo spunto per una poesia che immagino lunga e che non mi riesce di scrivere.) Fa bene pensarci, come a un'oscura solidarietà. E il ravvisare in questa donna disinvolta, che si crede e si vuole indifferente, un angelo, sui generis, del passato.

1957

BROGGINI DI CORSO GARIBALDI

... più ancora mi piace in lui la nessuna fretta apparente di fare sovrapposta a una reale ansia d'esprimersi. Amo questi artisti che sembrano non far conto degli anni e ne sono segretamente angosciati, che vivono come se non di una ma di due o tre vite si trovassero a disporre, pur sapendo troppo, troppo bene – e qui sta il guaio – che di una e di una soltanto dispongono.

Inutile per Broggini cercare sottili raffronti tra il suo scolpire, modellare e disegnare e scrivere versi. L'operazione è in lui veramente la stessa, esprimersi, testimoniarsi,

liberare quel di più che accerta la nostra vocazione per la gioia e che forse non avrebbe senso – o ne avrebbe tutt'altro – se fossimo non dico felici, ma uni in noi stessi, liberi davvero, persone e non personaggi. O, se proprio l'operazione non è la stessa, e prescindendo dai risultati specifici, la stessa invariabilmente, e invariabilmente seria, è la posizione che assume nell'esistenza dell'artista nostro amico.

Quando uno che fino a ieri conoscevi sotto tutt'altra qualifica, si rivela per uno che in segreto e per anni ha coltivato lo stesso, segreto o no, mestiere tuo, un moto di stizza può anche assalirti. Pensi che hai un collega in più e un disinteressato lettore in meno. Più dell'intrusione impensata, è la perdita che ti brucia. Come si va diradando il tuo già modesto pubblico... Con Broggini non è stato così. Anni anni e anni fa ormai, ci si era trovati insieme in ben più di due a coltivare, ognuno a suo modo, l'illusione dell'arte. Si stava assieme in un'isola e lo si sapeva appena; ma ciò confortava e dava calore, pareva di stringere da presso il cuore della città. Ne eravamo, anzi, una parte? Troppo facile, e l'isola doveva rivelarsi tale e, come giusto, dissolversi. O scindersi, se mai, colpevolmente, in altre più piccole e distanti? È incredibile che esista a volte un così gran braccio di mare tra via Scarlatti o via Macchi e corso Garibaldi. Questi versi sono giunti come messaggi insperati e in bel senso eloquenti. Propongono appunto una storia, il passaggio dall'illusorio possesso all'aspro confronto di una irriducibile ma appassionata solitudine con lo sterminato imprendibile cuore di una città. Che è poi il fisico emblema della nostra ansia verso l'immagine di noi e del nostro tempo, attorno a cui, assieme e disgiunti, sapendolo o no, si lavora.

Forse il segno più patetico, seppure non il più poeticamente persuasivo, del trapasso dall'uno all'altro ciclo è in questa epigrafe che è anche una dedica:

> Anche se non hai conosciuto
> Berto Fasan prega per lui.
> La sua anima è sul Corso
> dove il suo corpo
> venne fucilato
> il ventidue maggio
> millenovecentoquarantaquattro.

Caro Gigi, eccomi ora incamminato in questo tuo Corso, un sabato mattina, una di queste mattine torrenziali di dopo l'atomica.

Sono stato per la prima volta, in tanti anni che ti conosco, nella polvere del tuo studio. Mi dico: chi non sa quant'è bello questo corso non sa fino in fondo quanto è bella Milano; chi pensa di amare Milano non l'ama davvero se non ama questo corso. Mi dico questo e nel dirlo dentro uno scroscio di pioggia in questa ora avanzata del secolo mi pare di cogliere il segno decisivo, la prova estrema d'un lungo e difficile amore...

1957

RAPPRESAGLIE

I

Per rappresaglia – dicono – uno si uccide, illudendosi di spegnere in sé o con sé.

Per rappresaglia anche, con intento analogo, si scrive. Esistono scrittori che unicamente a questo animo debbono la nascita dei loro libri. Ma occorre pure distinguere in tale ambito due gradi di rappresaglia.

Nel primo grado atti e vicende vengono trasferiti nel libro in odio ad alcuno, per rivalsa, speculando sul timore di chi si riconoscerà in quelle pagine e, soprattutto, vi si sentirà riconoscibile da parte di altri. Nel secondo grado lo spirito di rappresaglia non è che il movente immediato dello scrivere; ma per strada presto si trasforma in energia rappresentativa, agisce come un felice scatto della natura. Tutti e nessuno si riconosceranno nel risultato. Sarà la grande, la vera rappresaglia: senza più traccia, o quasi, del movente e del primo bersaglio.

II

Il ballo fu interrotto da uno sparo. In tanta confusione un uomo stava riverso nel proprio sangue. Lo sparatore dileguò nella notte saltando da una finestra a pianterreno. Quello cui il colpo era destinato restò illeso, più pallido del morto per sbaglio. In seguito corse voce che a sparare era stato proprio lui, l'illeso, e che il colpo, destinato all'altro che poi era fuggito, aveva raggiunto per accidente un estraneo alla questione – questione di donne forse complicata dalla politica.

Bene, il morto per sbaglio e lo scampato erano dello stesso colore politico, opposto a quello dello sparatore della prima versione.

Altri ancora bisbigliarono che il fuggitivo era stato raggiunto mentre cercava di passare il confine, massacrato a bastonate e gettato nel lago con una pietra al collo.

Non ci fu quella spedizione punitiva. Il paese aveva ora il suo caduto per la causa. Autocarri scaricarono gente con fiamme nere da un po' tutta la provincia e persino da M. – L'enorme funerale che ne seguì, in un'aria da stato d'assedio, terrorizzò il paese. Lo scampato, più pallido che mai, reggeva uno dei cordoni.

Vent'anni durò la rappresaglia.

1958

COMINCIAVI

Pensa a come era, o ti sembrava, Milano all'immediata vigilia dell'ultimo conflitto: una città pronta a una nuova spinta in avanti, una vivente confutazione dei risibili destini imperiali, una concreta premessa invece, nonostante tutto e nonostante i suoi stessi errori, a una realtà europea.

Cominciavi a renderti conto in concreto di tante cose – le donne, i viaggi, i libri, la città, la poesia; cominciavi a vivere con pienezza, uscito una buona volta dallo sbalordimento giovanile. Venne la guerra e rovinò ogni cosa. Ti pareva di spiegare così la crisi che colse te e alcuni tuoi coetanei dopo il '45, di ritorno dalla guerra e dalla segregazione (e dell'esserti sentito escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come

di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre).

Una constatazione – ormai è chiaro – avrebbe dovuto aiutarti a spiegare meglio le cose. Poiché non avevi una coscienza politica e nemmeno una sensibilità politica, ti era parso, allora, di cominciare a vivere pienamente oltre la dittatura e ignorando la dittatura: cercando altrove la coscienza, esercitando altrove la sensibilità. Senza capire che proprio così la dittatura compiva la sua opera in te che la ignoravi, tanto che ne porti ancora il segno. La guerra non te l'aspettavi, non ci credevi, ti colpì di sorpresa. Ne soffristi come di un torto personale. Viene di qui la saltuarietà del tuo interesse politico, ancora oggi – in buona parte – di natura emotiva, affettiva, nevrotica.

1960

SUL ROVESCIO D'UN FOGLIO

Si vorrebbe non aggiungere verbo mai a quel che si scrive. Lasciare che la cosa scritta parli da sé, posto che ne abbia la forza. A parte ciò, debbo dire che sono contento d'aver scritto Gli amici, indipendentemente da ogni risultato e valutazione. Le persone chiamate per nome in quei versi, col loro nome vero, sono vive e reali. Spero che non si sentiranno ridotte a pretesto letterario. A me pareva di avere un debito verso di loro e così mi illudo di averne pagato una parte. Verso di loro, verso un luogo, verso una inclinazione ancora viva e fertile; e dunque, in definitiva, verso me stesso. Meno che per altre cose mie mi sentirei di parlare di quei versi in termini di critica o di estetica. Ecco, volendo dire qualcosa di più, esprimere un desiderio, questo sarebbe che non vi si senta solo un elogio dell'amicizia o un turbato amore per un luogo. E nemmeno un lamento contro la crescente meccanizzazione di usi e costumi né un rimpianto di forme più semplici passato sotto l'insegna – del resto falsa – del primitivo. Nemmeno io sono senza questo peccato, se peccato è, e questa pietra proprio non posso gettarla. Ma che ci si legga piuttosto un corruccio, uno smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono senza che si riesca a trovare il bandolo del mutamento e della commistione; e, per contrappeso – miracoloso o no – l'intervento degli amici, il senso che l'amicizia ancora riesce a dare, come rimedio, l'ordine che a suo modo riesce ancora a mettere nella confusione e nell'incomunicabilità, lo strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose che essa riesce ancora a proporre.

1960

DA FRÉNAUD

ANTICA MEMORIA

La fronte ormai contro la pietra
di mille anni mi rammento.
Della giovane Francia accucciata sulle colline
della zuppa densa e delle pozze dormienti
dei coltivi racchiusi dentro il cuore dei boschi

delle prime vendemmie e dei nuovi promossi
della luce stupefatta del plenilunio
del maniero al mattino e della fattoria
delle pere a spalliera e dei vivai senza stento
dei corvi in pattuglia e del loro spavento
del fuoco guizzante dalla vergine vinta
della neve sui rovi dove si sprofonda
delle albe argute e dei tramonti sfatti
del sole che grande la montagna rinverde
del lungo coraggio dei nonni
della finezza del legno lavorato
delle abdicazioni e dell'onore
della morte antichissima
del quotidiano dolore
dell'amaro d'amore
della felicità che stinge
di te di me non più che poco, niente.

1960

PER UN POETA D'AMORE

«Il romanzo vive nella dimensione della storia, non della geografia. Il vero tema d'un romanzo dovrà essere una definizione del nostro tempo, non di Napoli o di Firenze» scriveva Calvino alcuni anni or sono. Che si riferisse al romanzo, non significa che la poesia fosse esclusa dal discorso. E anzi mi pare di sapere che oggi la reazione di un poeta a un'affermazione del genere, specie se fatta da un narratore, costituisce un test abbastanza attendibile sul poeta e sulle sue inclinazioni, a seconda che ne sia o no allarmato e del modo d'allarme. Perché accade di allarmarsi a botta calda per poi non pensarci mai più; ma accade anche di allarmarsi sempre meno, quanto più si ha modo di verificare su se stessi, nella propria esperienza, il senso della dichiarazione a suo tempo allarmante e di ricordarla come un salutare, tempestivo colpo di frusta.

In quali modi, poi, e in quale rete di relazioni, la poesia viva, a volerla tenere distinta dal romanzo, nella dimensione della storia, è cosa che metterebbe in imbarazzo non solo il nostro narratore ma anche il saggista che ogni tanto si sveglia in lui. In quanto a una buona parte dei critici e dei saggisti di professione, più o meno militanti, preferiscono tacerne o eludere il quesito: quella della poesia è sempre, chissà perché, un'altra questione.

L'infatuazione regionale, per altri attaccamento e fedeltà, suole inibirsi ogni ulteriore acquisizione culturale; ma andrebbe aggiunto che l'inevitabile anche se inconscia e non direttamente perseguìta tendenza a parlare per qualcuno si appaga in tali casi dell'uditorio immediato e necessariamente ristretto, nell'illusione che abbia orecchi per ascoltare solo perché immediato, ristretto e direttamente chiamato in causa; e,

appagandosi di quel pubblico illusorio e riversando su di esso ciò che non ritiene di lasciar vivere allo stato latente, paga o crede di pagare il proprio tributo alla comunicazione. Il rischio evidente è di continuare a parlare dentro la sorda provincia; ma quante volte non vien fatto di preferire un tale modesto e patetico destino a quello del parlare dall'interno delle cittadelle critico-poetiche?

Càpita poi che l'uditorio supposto si riduca all'unità di un interlocutore, o piuttosto interlocutrice, altro fatto patetico in chi scrive versi, quasi che l'impegno stesse tutto nel vincere l'indifferenza dell'idolo e nel farne appunto un interlocutore. Lasciatemi pensare – anche se l'operazione si svolge nella totale e persistente indifferenza dell'idolo, almeno per quanto riguarda l'operazione specifica, non altre operazioni qui non considerate – che la riduzione dell'uditorio a un unico interlocutore consente a volte qualche probabilità in più, rispetto ad altri, di tutt'altro tipo, clamanti nel deserto, di trovarsi un uditorio insperato, un poco oltre l'incommosso oggetto prescelto. A volte; e non è, naturalmente, una tesi. Ma l'aver identificato l'interlocutore dà un indirizzo più preciso, talora, a energie che andrebbero altrimenti disperse, coinvolge in una individuata passione movimenti e affetti altrimenti destinati a una vita episodica e labile: parla, al limite, oltre sé e la cosa che direttamente l'inquieta.

Mi ha interessato l'ininterrotto, ostinato discorso d'amore che si svolge in questo libro: o meglio, questo valersi della poesia per fissare un ininterrotto, ostinato, irriducibile discorso d'amore. Il caso evidentemente non è nuovo nei secoli, ma è anche vero che di solito, oggi, su una poesia che si qualifichi, nel senso più semplice e letterale, come poesia d'amore, pesa tutto il logorio del «genere», dell'apprendistato adolescenziale con cui di solito coincide; e, più genericamente, del suo identificarsi con la fase irrimediabilmente minorile, per definizione non all'altezza della situazione (Fortini), dell'intelligenza poetica. E «l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo; e... col volerlo coltivare non si fa altro che farne nascere dove non fa bisogno», discorso che oggi si potrebbe tuttavia rovesciare per concludere che ce n'è ben poco d'amore in senso stretto che conti davvero. Tanto che la cosa di cui in ogni modo si stenta a rendersi conto è che possa trovare tanta forza in sé da durare come unico tema di un intero libro di versi.

Per la verità versi, poesie d'amore se ne trovano di bellissimi anche ai nostri tempi nel corso di questa o di quella opera poetica. Se poi si facesse una statistica per «voci» all'interno della produzione poetica odierna, è probabile che la percentuale assegnata alla voce amore risulterebbe ancora la più alta. Tra le più alte di certo. Ma un conto sono le poesie d'amore reperibili in un'opera; un altro, l'opera poetica che ne reca più diffusa e più costante l'impronta. Se mi si chiedesse a bruciapelo il nome d'un poeta d'amore riconoscibile a prima vista come tale, di qua da ogni più accorta e meditata classificazione, direi Kavafis direi Penna. Vedi caso; ma non è poi tanto un caso.

Certo: si dovrebbe insistere, anche per dissentirne, sulla natura ossessiva, di alienazione «a due», dell'operazione qui considerata. Che non vive, non può vivere, nella

dimensione della storia; ma piuttosto vi si brucia al primo contatto, tanto da far sospettare che sia questo almeno un aspetto della poesia nel rapporto con tale dimensione; ma che questo suo bruciarsi non sia una ragione sufficiente a negarla. E dall'altra parte, perché non dirlo?, piace – se ne sente il bisogno – che sia di tanto in tanto un poeta a riproporre, anche mediante una fervida maniera, i sentimenti cosiddetti eterni, a procedere alla verifica di essi dentro la fornace del costume che evolve e delle situazioni che mutano.

1961

DUE RITORNI DI FIAMMA

Lassù dove di torre
in torre balza e si rimanda
ormai vano un consenso,
il chivalà dell'ora,
– come quaggiù di torretta in torretta
dai vertici del campo nei richiami
tra loro le scolte marocchine –
chi va nella tetra mezzanotte
dei fiocchi veloci, chi l'ultimo
brindisi manca su nere
soglie di vento sinistre
d'attesa, chi va...
È un'immagine nostra
stravolta, non giunta
alla luce. E d'oblio
solo un'azzurra vena abbandona
tra due epoche morte dentro noi.

Sainte-Barbe du Thélat, Capodanno 1944

Rinascono la valentia
e la grazia.
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri:
specie in quello
laggiù che gioca all'ala.
O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa

grandeggia in me
amaro nella scia.

Sainte-Barbe du Thélat, maggio 1944

Non è mia abitudine tornare su cose da me scritte in passato per mutarle o modificarle. La coscienza, in me, di ciò che scrivo via via si perde ben presto. Posso dirlo senza falsa modestia; il credito che concedo a me stesso sta sempre tra l'ultima cosa scritta e la prossima da scrivere. Non risale più indietro, se non come memoria del preciso rapporto tra la circostanza (momento o situazione) di fatto e un testo scritto. Molto autobiografico, come si vede.

Questa regola vale, naturalmente, per le cose scritte e concluse – magari stampate –, non per quelle rimaste agli inizi o a metà.

Queste due brevi poesie qui riprodotte fanno eccezione alla regola – o meglio la confermano, nel senso che in questo caso mi sono comportato come se non fossero mai state finite. Nel mio Diario d'Algeria figuravano in un testo anche più concentrato:

Lassù dove di torre
in torre balza e si rimanda
ormai vano un consenso,
il chivalà dell'ora,
chi va nella tetra mezzanotte
dei fiocchi veloci, chi l'ultimo
brindisi manca su nere
soglie di vento sinistre
d'attesa, chi va...
È un'immagine nostra
stravolta, non giunta
alla luce. E d'oblio
solo un'azzurra vena abbandona
tra due epoche morte dentro noi.

E l'altra:

E tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

Mi era sempre rimasta l'impressione che il preciso rapporto di cui sopra, tra circostanza

e testo, fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive; che ne fosse seguita, se non proprio un'oscurità del significato, un'astrattezza in me insolita e a me non gradita. Si capiva, prima, che lassù dove di torre in torre alludeva a torri e campanili d'Europa, di paesi e città distanti, e avvertiti come lontanissimi, quanto più familiari, nella notte del capodanno algerino? Non credo. Ancor meno, è certo, era possibile riferire a una persona viva e presente, a una scena goduta e sofferta con lo sguardo, l'ombra così leggera e rapida sui prati.

Non si trattava, come spero sia chiaro, di migliorare il testo. Anzi. Può darsi persino che ora risulti peggiore, con squilibri. Se così fosse non importa, non importa davvero. Ecco semmai un esempio di come valga la pena di correre certi rischi – o di come ci si senta indotti a correrli.

E sta di fatto che a suo tempo non fui capace di precisare, e oggi invece mi riesce. Non credo che c'entri solo il caso. Il discorso a partire di qui potrebbe farsi meno episodico, allargarsi...

1961

DA W.C. WILLIAMS

FOTO A COLORI
IN UN CALENDARIO COMMERCIALE

Bella come
    nessuna altra cosa da me
        vista nella Svizzera o fuori
la Chiesa di Vico Morcote
    nel Canton Ticino.
        La bellezza
della santità, la bellezza
    del furore d'un uomo ove traluce
        il suo sesso
o anche d'una donna,
    montagnosa bellezza,
        o una piccola chiesa
di sasso, dall'alto
    oppure
        vicino all'obiettivo
il melo in fiore, o il lago
    giù in basso a distanza
        si pareggiano
poiché niente li supera.
    Pace
        dopo l'evento
nasce dal contemplarli,

una grande pace.
Il cielo è fuori campo,
non c'è altro orizzonte
che il fianco della montagna
bordato da un'acqua
di onde minute,
senza passione
impartecipi
sui pesci invisibili.
E chi se non noi ha parte in questa
bellezza dei meli in fiore
e di una piccola chiesa
su un promontorio,
antica – a giudicare
dalla sua muratura –
abbandonata
su un calmo lago
tra i monti dove il sole
brilla d'un pomeriggio
primaverile. Qualcosa
è giunto a termine qui,
si è compiuto.

Veramente Williams nel suo testo indica il posto come Vice-Morcate, che nemmeno un ticinese identificherebbe a prima vista. Questo errore di trascrizione – o lapsus memoriae? – è il solo elemento che potrebbe far dubitare il visitatore che W. sia mai stato in questo luogo.

1961

IL SILENZIO CREATIVO

L'umiliazione del non farcela più. L'umiliazione del lamentarsene, dell'essere in angustie per questo, il brutto spettacolo che uno dà di sé quando si perde in angosciate confidenze su questo.

Conosco uno scrittore che giunto all'età matura non fu più capace, per anni e anni, di scrivere un rigo. Qualche amico più paziente degli altri lo consolava rimproverandolo: di essere incontentabile, troppo severo verso se stesso. Che non scrivesse un rigo e che nemmeno ci si provasse (salvo le rare volte che ci si provava come di nascosto da se stesso) era vero alla lettera; ma quelli non ci credevano. Altri ci credevano, magari, ma allora gli attribuivano un'esemplarità, cercavano di convincerlo che il suo silenzio, certamente provvisorio anche se prolungato oltre il normale, era di per se stesso una virtù, una prova di coerenza e rigore. Quanto più esatto V., violento e sboccato: «Quello? Ma quello è come uno che non è più capace di...».

Per quanto ne so, quello scrittore non tenne un diario della propria impotenza – tentazione nella quale si può anche incorrere con la scusa di trovarvi un incentivo risolutore. Ma che male c'è se uno non scrive più? C'è qualcosa di vergognoso in questo? Di vergognoso non c'è che la vergogna di vergognarsi dello stato d'impotenza. Uno dovrebbe avere la forza di convertire in altro che nello scrivere l'energia che non sa più usare in quella direzione. Invece no, di solito si sente diminuito magari socialmente; segno che prima riteneva di avere rilievo sociale per effetto della qualifica di scrittore, di dovere a ciò la propria identità. Al limite, il sentimento di destituzione che ne deriva sfiora la contraddizione e l'assurdo, cade in un giro vizioso: posto che si scriva se si ha qualcosa da dire, uno che non ha niente da dire soffre di non scrivere più, di non essere più uno scrittore... Finisce la vita per questo? Può finire nel caso che il vizio di partenza si sia spinto così oltre, si sia propagato fino a questo punto, di aspettarsi una figura umana, una parte o un posto tra gli altri dalla qualifica di scrittore. Non c'è dubbio, d'altra parte, che l'espressione «qualcosa da dire» è estremamente, gravemente approssimativa. Che una cosa c'era da dire, e quale, quante volte non lo si capisce solo a cose fatte, cioè a cose scritte? E magari diversa, profondamente diversa da quella che s'era supposto sull'avvio? Per taluni un discorso come questo non ha senso se non parte dalla domanda: perché e per chi si scrive? Non sono dei loro, pur dando a volte prove di buona volontà nella loro direzione. Una volta mi fermavo a un'ipotesi più semplice: che la cosa da dire fosse in fondo o un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza) da salvare. Ma è una posizione sulla quale non si può resistere a lungo, sia come narratore sia come scrittore di versi. Per uno scrittore di versi (è la mia esperienza; ma non tengo molto alla distinzione dal narratore e dallo scrittore in genere, anzi la evito) è invece un grosso pericolo, la buffa illusione dell'eterno e dell'eternare: quante macchinette automatiche, e quanto sonno e quanto silenzio allignano in esse: poco importa se silenzio scritto o assenza di scrittura.

Se poi il ghiaccio si rompe, c'è il caso che un'ipotesi retrospettiva su quel silenzio lo definisca fecondo e necessario. Ma più della giustificazione di esso interessa forse l'identificazione del peso psicologico che esso rappresentava, dello smarrimento con cui veniva a coincidere. Si trattava dunque del venir meno di un tramite, della rottura di un rapporto vitale con la realtà? A me un'ipotesi del genere ha l'aria d'un espediente inteso a nobilitare un'inerzia o quanto meno sa d'astratto e rimediato. È al tempo stesso troppo psicologica. Mi persuade di più un'altra ipotesi, che – se non altro – è più interna alle ragioni di lavoro di uno scrittore, tocca più da vicino la sostanza concreta delle sue ansie, paure, perplessità; ma anche delle sue speranze e progetti. Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione e a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con l'intensità con cui l'esistenza li impose, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa in opera, che si traduce (peggio per chi non la prova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato... Si convive con le proprie intenzioni, con spettri di poesie non scritte... Un poeta invidierà sempre a un narratore, sia questi o no di stampo tradizionale, quella specie di sortilegio evocativo con cui l'altro dà corpo, illusorio fin che si vuole, a figure, situazioni, vicende, ben oltre la

voce, l'accento, la formulazione lirica immediata. L'insoddisfazione tocca, in particolare, quest'ultimo punto. E non è un caso che il termine «lirica» e l'aggettivo che gli corrisponde siano da tempo, almeno presso alcuni, caduti in disuso. Allo stesso modo non è prodotto del caso (e direi anche che è salutare) la rinunzia a chiedersi che cosa sia, in assoluto, la poesia. Molto più senso di una simile domanda mi pare abbia l'individuazione di un piano di sviluppo delle emozioni che porti a raffigurare sotto un angolo specifico il rapporto tra esperienza e invenzione: la ricerca d'un tale angolo e d'un tale rapporto segna il passaggio dalla fase negativa del silenzio di cui discorrevo alla fase per cui gli spettri dell'insoddisfazione prendono corpo. Programmare una poesia «figurativa», narrativa, costruttiva, non significa nulla, specie se in opposizione di ipotesi letteraria a una poesia «astratta», lirica, d'illuminazione. Significa qualcosa, nello sviluppo d'un lavoro, avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture: ritagliarsi un milieu socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. Produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi più senso il tenerle distinte?

Ma ci sono tanti modi d'inventare e non s'inventa una volta per tutte. Al contrario, s'inventa volta per volta e l'invenzione è decisiva rispetto alle velleità, ai moti dell'anima, alle idee stesse. Cade come di sbieco su tutto ciò, non combacia mai perfettamente con uno qualunque di questi elementi; e magari ne radicalizza qualcuno, ne allenta o ne attenua altri che in altri casi erano stati addirittura determinanti. Avere ben presenti queste cose significa evitare per quanto possibile di fare anche dell'invenzione, dei propri collaudati modi inventivi, una formula e un'abitudine, sapere sempre – a rischio d'altri silenzi – che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione.

1962

CIECHI E SORDI

Costa fatica, almeno a me, rispondere a una inchiesta sulla poesia. Non tanto costa fatica il rispondere quanto il decidere di rispondere e di rispondere secondo le possibilità immediate, vincendo il senso di sazietà che mi pare giusto provare di fronte a ogni iniziativa che, appunto, porti a isolare il fenomeno «poesia» e di conseguenza il discorso che lo riguarda. A prescindere da taluni particolari, il nucleo delle domande potrebbe essere applicato con vantaggio alla narrativa, alla letteratura in genere, e perché no? al cinema. Ora, io mi guarderei bene dal volerne di più specifiche per la poesia; al contrario, sono portato a desiderare che vengano trasferite e lasciate vivere in un ambito il più vasto possibile, senza particolare riferimento alla poesia (e, al tempo stesso, senza escluderla). Sicché, riconosciuto che la struttura dell'inchiesta potrebbe – come forse

nessun'altra sin qui – coincidere con la tematica e con i punti nevralgici di un ampio saggio sulla poesia e sulle poetiche di questo dopoguerra, mi pare anche di poter dire che essa costituisce il terreno ideale per quella mentalità e quell'attitudine stilistica che si sono ormai solidificate in un vero e proprio «genere» nuovo, e vorrei dire in una specialità che vanta ormai una folta schiera di esponenti, di dottori in ideologia letteraria: il discorso sulla poesia appunto e il suo linguaggio parascientifico, parapolitico, parasociologico, parapsicanalitico, parafilologico, paratutto; così ricco di corsivi e virgolette, così come sempre più corsivi e tra virgolette, quando non parafrastici rispetto a un testo non scritto o da scrivere, sembrano i testi poetici che ne derivano; che alla sua prestigiosità extraletteraria, più che a reali esigenze extraletterarie, affida i suoi programmi di rinnovamento letterario; e che in ogni caso è infinitamente più sollecito e ansioso di se stesso e delle proprie dimostrazioni che non dei testi su cui si esercita; pedantesco, ipertrofico discorso, abnorme verifica della scienza, della politica, della sociologia, della psicanalisi eccetera sul suo pretesto prediletto e per così dire più indifeso, a volte più futile: cioè sul prodotto poetico. E forse, quello dell'autonomia (asfittica, imperterrita, refrattaria a ogni forma di sensibilità diretta) dell'eteronomia dell'arte, è il capitolo che ancora manca a un famoso libro di Luciano Anceschi. Mi sarò certo espresso male se qualcuno vedesse in queste affermazioni un rifiuto di taluni strumenti che invece hanno dato valida prova di sé; oppure un invito a stare ai fatti, cioè allo stretto discorso critico-stilistico.

Debbo dunque chiarire che se rifiuto c'è, esso riguarda l'irrigidimento in un'abitudine, il cliché in cui si sta freddando il fervore intellettuale che intorno al '50 ha «reagito all'ermetismo», la moda che sembra ormai aver preso il sopravvento e che finisce coll'essere sorda e cieca, col perdere il fiuto e il gusto diretto, non mediato, dell'esperienza e dei semplici o complessi dati che essa offre. Se invito c'è, esso riguarda appunto il rispetto dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione: quel particolare rapporto per cui ogni cosa scritta, ogni poesia, ogni racconto, ogni romanzo e addirittura capitolo di romanzo, ogni film entra nella rete delle relazioni come individuum, con una faccia sua propria; e pone problemi particolari, di volta in volta, a chi li produce, tali che ne deve comunque tener conto chi li esamina. E ancora, se invito c'è in queste osservazioni e reazioni disperse, esso ha per mira ancora una volta l'evidenza, cioè il risultato ultimo dell'invenzione; che nasca dalle ragioni particolari e dall'intensità delle ragioni e del movente reale e non si esaurisca nell'enunziarli e discuterli e giustificarli – o dimostrarli – rispetto a un principio generale già dato o sottinteso o sovrapposto, in cui più o meno fermamente si fissi l'interpretazione o la divinazione del senso in cui muove la storia. Qui dovrei evocare taluni fantasmi personalissimi, personalmente programmatici, per spiegare se non altro che cosa intendo per evidenza: fantasmi precategoriali – direbbe Paci – in lotta con pale di mulini categoriali. Essendo certo che almeno in questa arena avrebbero la peggio e che la miglior sorte in cui potrebbero incorrere sarebbe quella di essere classificati a vista e di venire imbottigliati sotto qualche etichetta dell'irrazionale, preferisco lasciarli dove sono.

Ma sì, diventeremo ciechi e sordi, perderemo tatto, gusto e odorato. Muti (non almeno in fatto di proposte e di argomenti per programmazioni) no di certo. Non è questo che

conta o che soprattutto importa a certi nostri compagni di strada? E al diavolo la poesia.

1962

L'ANNO QUARANTATRE

L'anno '43 comincia nel mio ricordo con un sorriso indefinibile colto sulle facce della gente di Atene – conta poco che fosse ancora il '42, un mattino dell'ottobre '42, all'indomani dell'offensiva di Montgomery a El Alamein – e si chiude su un paio di mutande sventolate da un prigioniero tedesco davanti a noi prigionieri italiani in una cava alla periferia di Orano, Algeria. Ma prima di questo epilogo passa attraverso i vagoni di una tradotta che da Atene risale a Mestre al ritmo saltellante di Rosamunda, intristisce e si rattrista nel cine-teatro di Empoli per una sciantosa il cui amore no, l'amore suo non può disperdersi sul vento con le rose, sbigottisce e s'indigna su un comunicato a ora tarda secondo cui quei due pazzi si sono incontrati al Brennero per decidere di continuare la lotta in Europa e in Africa, quando della Tunisia restava all'Asse lo spazio di un fazzoletto, agonizza di paura tra le remore di un imbarco sempre rimandato e sempre minacciato, prima per aereo da Castelvetrano, poi per mare dalle macerie di Trapani, si rianima e tira un respiro di sollievo all'annunzio della caduta di Tunisi, sfila inquadrato tra le bandiere bianche della gente di Paceco (Trapani) e le armi di una pattuglia di airborn americani, si sdraia con un altro ben più profondo, magari solo fisiologico e ormai bestiale respiro di sollievo nello stadio di Trapani trasformato in campo di concentramento provvisorio... Di queste cose ho già scritto varie volte in versi e in prosa: sono arrivato al ridicolo affliggendo col raccontarle amici e familiari. Mi ci sono accanito dentro di me per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici; quasi si trattasse di un nodo dentro di me, sciolto il quale soltanto avrei potuto avere occhi per altro, orecchi per altro. Io che sogno molto raramente (è inesatto, lo so) ho sognato l'estate scorsa una specie di allegoria del '43, o meglio della resa italiana in Africa e in Sicilia. Scriverò un giorno o l'altro questo sogno o non lo scriverò affatto. Oggi mi accorgo che dalle mie brevi relazioni su figure o fatti del '43 molte cose sono rimaste escluse, e non delle meno indicative. O forse è più giusto ripetere che anni o giorni, per un verso o per l'altro memorabili, sono in verità inesauribili, mai tutto è veramente detto, il pozzo è davvero senza fondo, lo si scopre ogni volta con emozione. Oggi, a proposito dell'incontro del Brennero – doveva essere il 10 o l'11 aprile del '43 – vorrei dire di certi elmetti che non arrivavano a Empoli dove stavamo riarmandoci, e dunque, se gli elmetti non arrivavano, perché mai avrebbero dovuto mandarci in Tunisia dove la guerra era agli sgoccioli? Infatti ebbi un permesso per andarmene a Modena due giorni, e lì ascoltai il comunicato del Brennero e avevo appena chiuso la radio che una telefonata mi ruppe in due il permesso perché dovevo rientrare a Empoli col primo mezzo. L'ordine dice Villa San Giovanni – precisava il telefonista –, ma io sapevo che Villa San Giovanni voleva dire Castelvetrano e Castelvetrano imbarco immediato sull'aereo per la Tunisia, dove saremmo scesi – dato e non concesso che ci arrivassimo – per essere fatti fuori a vista o cadere prigionieri. A quella storia degli elmetti che non arrivavano e a cui nei nostri troppo interessati ragionamenti era

condizionata la nostra partenza, è fermo il mio ricordo, e l'immagine del nostro assurdo destino è tutta lì: uno scompenso tra il battaglione in armi che marcia lento verso la stazione di Empoli dentro un silenzio di morte e quegli elmetti che non erano arrivati.

Una coperta da campo è per me il 25 luglio. Eravamo prigionieri da non molte ore, chiusi dentro lo stadio di Trapani. Noi ufficiali in una casermetta adiacente il campo sportivo; i soldati, diecimila circa, attendati alla meglio nel campo vero e proprio. La notizia, penetrata chissà per quali vie, era esplosa in un boato di quella moltitudine pigiata, un'esplosione quale mai doveva essersi udita, per passate prodezze domenicali, tra le vecchie tribune e gradinate. Al boato tenne dietro uno sparo. Una sentinella americana, innervosita, forse impaurita, aveva lasciato partire un colpo dal mitra. Qualcosa su cui era stata gettata una coperta ci passò davanti, trasportata a braccia, attorniata di visi torvi. Guardavamo zitti, senza renderci ben conto. Uno del seguito ci disse: – È morto anche per colpa vostra. Mettetevi sull'attenti, almeno, signori ufficiali.

Sono caduto prigioniero in Sicilia, a Paceco (Trapani), ad opera di un reparto aviotrasportato dell'esercito americano. Erano le ore 13.30 circa del 24 luglio 1943, la vigilia del crollo del regime. Da due anni o quasi il mio reparto cercava di raggiungere l'Africa del Nord senza riuscirvi. Fummo ad Atene quattro mesi per questo, al tempo dell'Asse fermo a El Alamein e quasi in vista di Alessandria. Quella del luglio '43 fu la volta buona, da prigionieri. Sbarcammo a Biserta il giorno di Ferragosto, tra lo scherno e peggio dei francesi là stanziati, gollisti o meno: dei colonial-fascisti di laggiù, diremmo oggi (ma vale anche per allora). Meno male per noi, nemmeno nel '43 gli americani li avevano in simpatia.

Non c'è bisogno di arrivare all'8 settembre '43 per scoprire che uno dei sentimenti più diffusi tra noi, ufficiali dell'esercito italiano, era una specie di senso di colpa verso l'alleato dal quale stavamo staccandoci. Saltavano i fascetti dai baveri degli ufficiali della Milizia caduti prigionieri con noi e venivano sostituiti con le stellette dell'esercito, mentre gli ufficiali superiori in servizio permanente effettivo, cui gli americani avevano lasciato una larva d'autorità in quanto responsabili ai loro occhi della moltitudine di sbandati che eravamo, si affannavano a scovare nel campo gli antibadogliani, i fascisti insomma, secondo loro. Sicché il meccanismo semplicistico, l'unico disponibile del resto, della fedeltà al re che vuol dire fedeltà alla patria garantita dall'onore militare il quale fa sì che le guerre continuino, fece presto a dividere il campo in due parti: quelli che non discutevano il 25 luglio e quelli che lo discutevano ma già sottovoce.

In nome di che cosa, questi ultimi? Diciamolo chiaro: in nome dell'onore militare, della parola data e di altri impegni e giuramenti di fedeltà. Certo, ci sarà stato anche chi taceva su tutto e vedeva pur qualcosa al di là di certe fasulle alternative di incompatibilità tra parola data da una parte e fedeltà al monarca dall'altra (vespai in cui va a cacciarsi l'onore militare!), ma non ne fanno cenno le cronache di quel formicolante campo di prigionia: che era per l'esattezza il 127 di Chanzy, Algeria, non molto lontano da Sidi-Bel-Abbès, località cara alla Legione Straniera. (Chanzy, Chanzy – vociferava un bel tipo di matto ogni mattina alla sveglia – bijou de l'Algérie – eau courante – tous les

conforts – visitez-la.) Completava il quadro un ragguardevole numero di gente catturata in panni borghesi e in panni borghesi giunta sin lì: siciliani o residenti in Sicilia che dal reparto in sfacelo se l'erano squagliata a casa ma poi avevano dovuto presentarsi alle truppe occupanti; e un ragguardevole nucleo di combattenti d'Africa che ancora non erano stati spediti nei campi d'oltre Oceano. Bisognerebbe dire qualcosa dell'aria astratta, alquanto stralunata di questi ultimi, per i quali la guerra doveva essere diventata niente più che un fatto agonistico e personale tra loro e gli inglesi, mesi e anni avanti e indietro per il deserto; e qualcosa del dileggio e delle baruffe cui dava luogo la presenza di quegli altri in abito civile.

Al grido di «fuori i borghesi!» s'incrociava nel campo quello di «fatelo federale!», di recentissimo conio – e certo quasi incomprensibile alla gioventù di adesso.

Ricordo appena le istruzioni che ci furono impartite per il caso di un attacco di sommergibili, c'era un bellissimo corsetto salvagente, rosso, a disposizione di ognuno nelle cuccette che ci avevano assegnato, dentro una tasca del medesimo trovai persino una bustina di sigarette con due Camel dimenticate da un americano nel viaggio di andata della bella e comoda nave che avrebbe salpato, si diceva, alla volta degli Stati Uniti quella stessa sera di settembre. In quelle stive, è vero, si soffocava, ma coraggio, non è niente, il bello deve venire, vedrete quando si comincerà a ballare, deboli come siamo, ma vuoi che non ci facciano salire in coperta a prendere aria ogni tanto e a guardare il mare, l'Atlantico, dovremo pur vederlo, no?, ma certo, perché non dici che brinderemo con lo champagne quando saremo all'altezza dell'Equatore, ammesso che la rotta passi di là... l'obiezione venne dal tenente Mezzini, da Monghidoro (Bologna), ex-bastian contrario dell'ex-battaglione di fanteria motorizzata (sulla carta).

Biondastro, cocciuto, di poche parole, catastrofico nelle previsioni, mai un sorriso, sempre un occhio socchiuso, una palpebra pendula su malumore e pessimismo, destinato alla parte di Cassandra e come tutte le Cassandre tanto meno ascoltato ora che poteva contare sulla verifica inoppugnabile dei fatti... (Tal saré muraja – era la buia formula del suo ricorrente vaticinio, emesso puntualmente nel corso delle euforiche congetture e facilonerie altrui; alla lettera, credo voglia dire: – Lo saprai, testone – o qualcosa di simile, e qui oso appena riprodurre il suono, incerto come sono sulla grafia e sul significato stesso di quel fonema preappenninico.)

Ora le cose stavano a questo modo. Noi sul mare con gli americani, sulla stessa barca; i tedeschi sotto, nel profondo dell'Oceano. Doveva essere appena una supposizione o una voce, che questi avessero scatenato una nuova offensiva con i sommergibili. Per noi era un fatto, o almeno entrava nel calcolo delle probabilità non meno del mal di mare lo stabilire se ai tedeschi importasse più il mandare a fondo gli americani o il risparmiare la nostra pelle, di noi alleati magari un po' infidi e oltretutto superflui, ma pur sempre alleati. Ma se c'è l'obbligo di notificare le navi che trasportano prigionieri! così quelli di sotto le hanno in nota e non le silurano. Bravo, figurati se vanno per il sottile quelli là, a loro importa il tonnellaggio affondato. Questa è una nave che arriva in America (se ci arriva) e torna con un carico di truppe e di armi. Ti pare niente, ma se gli càpita a portata di periscopio quelli buttano fuori il siluro, anche se sanno, ci scommetti? che al nostro

posto ci sono dei tedeschi. Ineccepibile, oh quanto ineccepibile. Non s'era sparsa la voce di un grosso trasporto affondato al largo di Bona o di Bougie da alcune aviosiluranti italiane con strage e naufragio di centinaia di altri come noi? In Sicilia, nei giorni decisivi, non s'era vista l'ombra di un aereo con i nostri colori. Sta a vedere che si svegliano proprio adesso, ai nostri danni. O meglio ci sono certi destini, di quelli che sembrano proprio scritti da un pezzo, in cui caso e geometria coincidono, come no?

Non andò così male. Si aspettava la refezione del mattino con l'impazienza sopravvissuta alle magre di Chanzy, quando ci ordinarono di salire in coperta per comunicazioni importanti. Non ricordo se ci lessero il testo di Badoglio o se si limitarono a darci l'annunzio. Un maggiore del nostro Stato Maggiore ci esortò a non fare commenti in un senso o nell'altro («si tratta di un armistizio e i nemici restano nemici») e a tenere un contegno dignitoso e corretto. Bisognava lasciare quella nave, che già si riaccostava alle banchine, tornare a terra dopo aver fatto fagotto. La città di Orano, le case grigie del porto nel giorno anche più grigio erano davanti a noi. Qualche grido di macaroni e chemise noire si levava qua e là, ma fiacco, poco convinto, mentre sfilavamo avendo le navi già alle spalle. In quanto a noi, non ci si faceva più caso. Si marciava persino baldanzosi, con la spinta di chi tra poco prenderà la corsa. Una assurda speranza andava profilandosi in ognuno di noi. Quanto assurda lo sapeva forse solo il Mezzini da Monghidoro.

Non so bene quanto sia durata. Fu il corso stesso di quel giorno a spegnerla in noi per gradi, prima che parlassero i fatti o altre notizie. Gli americani di scorta erano nervosi come mai lo erano stati in passato. Quello doveva essere un imprevisto, un servizio straordinario che veniva a guastare qualche giorno di placida vita di retrovia. Finimmo in una cava di sassi cintata di filo spinato e guardata da sentinelle alla periferia di Orano, dove ci scaricarono in attesa di ordini che tardavano. E di nuovo macaroni e chemise noire dalle finestre di quel sobborgo, dai viali che rasentavano la cava su cui si snodava il grande traffico del porto di guerra. E noia con noi, e fame, e voglia feroce di fumare, non più commenti o supposizioni. Credo che ognuno svolgesse in sé il suo discorso, immagini di rimpatrio e insieme dipanasse un tenuissimo filo di simultaneità con quanto avveniva altrove, in un giorno che era identico, ovunque, a Milano o Napoli o Monghidoro che fosse, gente che fugge o che si affolla esultante, tedeschi che arrivano o tedeschi che se ne vanno... Qua arrivavano. Su autocarri, nel pomeriggio avanzato, sotto una pioggerella prima tiepida, poi sempre più fitta e fastidiosa. Venivano da Chanzy, da Saint Denis, da Sainte-Barbe, dai vari campi dell'Africa di cui avevamo notizia e di cui avremmo fatto esperienza: cantando sotto lo sguardo ironico dell'americano issato sull'abitacolo di ciascun camion, smettendo di cantare, i maledetti, non appena ci ravvisavano per rivolgerci sberleffi, urlacci di scherno, ma soprattutto gesti di minaccia e di percossa agitando le mani, tendendo i pugni, sventolando i palmi, puntando gli indici, facendo le corna. Andavano a prendere il posto che era stato nostro sulle navi abbandonate al mattino. Uno si sporse dalla fiancata mentre l'autocarro rallentava nei pressi del recinto, mostrò qualcosa di bianco, lo sventolò, lo appallottolò, lo sciorinò di nuovo, fece un gesto che non ripeto. Erano mutande. Femminili. Italiane. Da buoni italiani cominciammo a capire.

Il campo di Chanzy, lasciato come per sempre tre giorni prima, ci raccolse dopo una notte in carro bestiame sotto una pioggia battente. Era stato un viaggio particolarmente scomodo, di quelli in cui il solito spiritoso invoca la legge dell'impenetrabilità dei corpi. Tra la punta d'uno stivale, un gomito, un ginocchio, schiena contro schiena, raggomitolato, semisdraiato, assonnato, stomacato, affamato, esasperato sogno di essere sulla tradotta che va da Mestre ad Atene o da Atene a Mestre l'anno prima, due memorabili viaggi per me; o su quell'altra di ben cinque anni prima, più dolce, più cullante, da allievo ufficiale, al tempo di Monaco, quando tutto doveva ancora cominciare – elettrizzati all'idea che quella notte si decideva della guerra o della pace; ma di primo mattino il giornale ci persuase che dopo tutto era meglio la pace, che la saggezza del duce aveva salvato... Qui la pioggia: tal saré muraja; e le rotaie: tal saré muraja; tal saré muraja – il treno della notte – tal saré...

A Chanzy il sole africano stava rompendo le nuvole di quel settembre. C'erano i segni delle tende spiantate tre giorni prima, in molti punti c'erano le tende stesse da riattare dopo un'oretta di lavoro. Ma prima si mangia, era ora, è dall'altra sera che non si tocca cibo. Pare che gli americani ci ripagheranno di tanta cinghia con razioni speciali. Quelli della mia tenda sono in giro in cerca di picchetti e paletti, io e Remo teniamo il posto seduti sugli zaini. Non parliamo. A un certo punto Remo mi dà di gomito e accenna col capo davanti a sé. Il tenente Mezzini avanza mestamente col tenente Gatta già viceprefetto del Regno e qui anziano ufficiale d'artiglieria di cui il distretto s'è ricordato all'ultimo momento. Confabulano. Entrambi, nonostante sia tornato il sole, indossano il cappotto. Mah! non vorranno sciuparlo. Remo dice: – Il Mezzini sta dimostrando al Gatta che contro ogni apparenza il Gatta non ha il cappotto. – Il Mezzini ha sentito. Per la prima volta da quando è alle armi sorride.

Cominciava un'inerzia venata d'ansietà.

1963

IL PĀSATO MI CASTIGA
IL PRESENTE NON MI PIACE
L'AVĒNIRE MI SPAVENTA
MDCLXVIII

Letto su una facciata percorsa da putti in bassorilievo, sopra un androne. Chi mai sarà stato lo spirito – penitente, accasciato, sgomento – venuto a chiudersi dietro questa scritta come tirandosi alle spalle una porta per ritirarsi a vivere qui? Il luogo si chiama Melano e sta poco dopo Mendrisio, alquanto discosto dalla strada per Lugano.

In quale secolo ameresti vivere? in quale no? in quale luogo?

Domande che non hanno senso – risponde a tutte quante l'epigrafe, questa gora secentesca in cui oggi anche noi siamo venuti a specchiarci.

1964

«Oh que c'est donc bon. Oh que c'est beau, Les Fruits d'Or. Oui, vous avez raison. Comme c'est admirable. Comme c'est profond.»

Ma ci sono due che tacciono là in fondo, chissà come la pensano. In realtà anche loro trovano che il libro è bello, anzi splendido, ma non è bene lasciarlo all'ammirazione banale, si guardano, si mettono d'accordo con uno sguardo, sicché uno dei due si assume il compito di mettere tra l'opera e l'opinione volgare il pelago dei discorsi difficili. «La voce si fa nasale e strascicata come se lui la tirasse, riluttante, piena di ripulsa, attraverso uno stretto orifizio; questo libro, io penso, instaura in letteratura un linguaggio privilegiato il quale giunge a stabilire una correlazione che è la sua stessa struttura. È una nuovissima e perfetta appropriazione dei segni ritmici che trascendono grazie alla loro tensione quanto c'è d'inessenziale in ogni semantica.» E così, «quelli che per un breve momento avevano sperato di stabilirsi nei ridenti paesi intravisti, riprendono la marcia di greve branco prigioniero che trascina le sue catene, sospinto verso quelle paludose immensità, quelle distese sconfinate di tundre ghiacciate».

... Mais pas moi, ni moi, ni moi, – pensano e si compiacciono intanto quegli altri, quelli che s'illudono di non essere estranei alla parata dell'intelligenza critica – ma certo, io so stare librato nell'aria, io colgo tutto, afferro tutto, «linguaggio privilegiato», «nuovissimo», «segni ritmici perfetti», «tensioni», «dimensione atemporale»... eccetera. Ecco, siamo nel pieno del conflitto di mentalità che accompagna questi discorsi anche quando la valutazione trova tutti concordi (ma fino a quando?): tra quelli che stanno stretti alla sensazione «sincera», «spontanea»... a queste parole ridicole che adoperano, sempre in sospetto verso ciò che è costruito, spoglio, arido, «cerebrale» (una loro parola prediletta) – e gli altri, quelli che in arte vedono tutto quanto concertato a freddo, effetto di combinazioni sapienti, di calcoli, di convenzioni... Secolare conflitto, in cui ritroviamo tanta parte dei nostri poveri discorsi. Ma ecco, l'unanimità s'incrina, arriva uno di provincia, uno che vorrebbe applicare il buon senso a queste cose, uno che s'illude di essere concreto e franco: ridete finché volete. Ditelo a chi volete, non mi vergogno. E ride bene chi ride l'ultimo. Ce n'est rien Les Fruits d'Or. Pieno di pretese. Di qui il successo. Con falso mistero. Con «grandi temi». In stile soprelevato, un po' ermetico. – Insomma, Les Fruits d'Or non è niente: grande banalità di pensieri e sentimenti; e soprattutto molta platitude. È davvero troppo. Adesso questo raro oppositore ha passato il segno. E per aver troppo osato s'è scoperto. Ma come? Ah, dunque... ma è chiaro, non ha capito niente, non ha capito nemmeno questo: che Bréhier, l'autore del libro in discussione, questo lato banale, come dice il signore, questo lato di platitude, ce l'ha messo apposta, il l'a fait exprès. Lo ha fatto di proposito, ecco il grande argomento. In tutto questo episodio della platitude e del faire exprès sta per così dire la scena madre – e insieme il tratto più rappresentativo, quello che è anche il nodo nevralgico, di solito, delle discussioni similari: consapevolezza e intenzionalità; natura dotata, istinto eccetera; il meccanismo che presiede ai dibattiti eccetera. E c'è anche la disputa tra l'importanza in un'opera del suo assieme, del principio di unità, della coesione, del rapporto della parte al tutto e il valore autonomo della pagina singola: ogni pagina conta; ogni riga; conta l'irripetibilità dello stile, perché se uno riesce a imitare una pagina tanto bene da far

pensare che sia opera dello stesso autore, allora... Siamo dunque alla fase dei dubbi valutativi e interpretativi, qualcosa s'è dunque ulteriormente incrinato; e poi, d'un botto, senza che quasi nessuno se ne renda conto, siamo già ai pareri negativi sull'autore, sulla persona dell'autore, l'opera non è nemmeno più in discussione, è già condannata, è ormai superfluo parlarne, è travolta, ora cadrà anche quest'ultimo diaframma su cui dall'opera l'interesse s'è spostato, la validità, la rispettabilità dell'autore: un chiacchierone, anche quella volta in montagna, bloccati in un rifugio; parlava e parlava, vanitoso, rompiscatole; e il suo cattivo gusto; e i suoi album di fotografie, la sua collezione, indovinate un po', di comics, sissignori, di fumetti; passava ore intere in quella lettura; e non parliamo poi della discoteca, i peggiori chansonniers, il jazz più volgare...

1964

IL FANTASMA NERAZZURRO

La radice del tifo da campionato di calcio è reperibile qui: nel punto in cui avverti il nesso tra il tuo carattere e la sembianza, la cifra che la squadra assume ai tuoi occhi per analogia ma anche per contrasto o semplicemente per complementarità rispetto all'immagine che hai di te stesso. Diventa una metafora della tua esistenza, la sorte della squadra – senza per questo diventare la tua stessa sorte, che sarebbe davvero troppo – è un possibile diagramma del tuo destino: o, con parole meno solenni, di come vanno o possono andarti, nel bene e nel male, le cose. Certi momenti prima che l'incontro cominci, tra la fine di una partita d'avanspettacolo e il brusco silenzio che accompagna l'annunzio per altoparlante delle formazioni – certi momenti per niente rasserenati dal disco che diffonde sulle gradinate musiche che ti sembrano di morte o di preannuncio di duello all'ultimo sangue o di corrida o di epilogo western, dove siano in ballo onore e coraggio, sono crepacci subitanei che si aprono nella coscienza, frane silenziose nel paesaggio interiore, presagio di una resa di conti che ti coinvolge oscuramente come rami, arbusti e foglie toccati dalle avvisaglie dell'uragano: come l'attesa di un esame impegnativo o come in guerra i sintomi dell'attacco imminente.

Si assume d'istinto un atteggiamento difensivo, e, mentre i primi giocatori sbucati all'aperto saltellano sul campo e fanno qualche tiro di prova, è normale il confronto tra il tuo e il loro stato d'animo, ci si domanda se anche in loro passi quel colpo di vento, se anche su di loro cali quella vertigine, se dentro di loro si apra lo stesso trauma. È cosa tua, che ti riguarda incredibilmente da vicino – la vicenda che sta per iniziare; e non vale prendersi idealmente per le spalle, obbligarsi a ragionare, cercare di convincersi che sei a uno spettacolo e che dunque tanto vale goderselo più o meno comodamente seduti sperando che sia buono. Questa esortazione non serve, non più di quanto serva nell'assistere a un ben congegnato film del terrore, la riflessione che è tutta una faccenda di celluloide che non cambierà niente della tua vita. In momenti come questi la tua fede nerazzurra la senti come una colpa d'origine, come un marchio che non puoi cancellare – e farebbe tanto comodo, adesso – daresti qualcosa per liberartene, per assumere modi indifferenti, toni divertiti...

Esiste, naturalmente, l'altra faccia, quella della piega favorevole, dell'euforia, della

concessione al vicino anche se di parte avversa – e tanto più se di parte avversa, quando la cosa va per il meglio. Ed esiste ancora lo spettacolo sbalorditivo della folla compatta attorno a una squadra, sbalorditivo perché in quanti altri casi è dato trovare tanta gente unanime attorno a qualcosa in uno spazio relativamente ristretto, tanto da illuderti che lì si riveli e ti si apra il cuore autentico di un'intera, sterminata città (la partita notturna col Borussia quest'anno – e la muraglia ininterrotta di facce, dentro la quale è come se si sommassero tutte le folle passate di tanti anni di gioco)? Ma il quadro non sarebbe completo se tralasciassi l'istantaneità con cui tutta questa febbre – almeno per quanto mi riguarda – si spegne per far posto a un senso amaro di vacuità e quasi di rimorso non appena le gradinate si svuotano e l'enorme catino ormai silenzioso è l'immagine stessa dello sperpero del tempo.

Non credo che esista un altro spettacolo sportivo capace, come questo, di offrire un riscontro alla varietà dell'esistenza, di specchiarla o piuttosto rappresentarla nei suoi andirivieni, nei suoi imprevisti, nei suoi rovesciamenti e contraccolpi; e persino nelle sue stasi e ripetizioni; al limite, nella sua monotonia. La passione che li accompagna muore nelle ceneri di un tardo pomeriggio domenicale e da queste, di domenica in domenica, non si sa come, risorge. La tua squadra vince la Coppa dei Campioni e poi diventa campione del mondo. Che cosa c'è più di questo? Placato l'antico fantasma nerazzurro, mettiamoci calmi anche noi a guardare le cose dall'alto mentre un ragazzo che assomiglia a quello che noi eravamo si beve con gli occhi il suo Suarez o il suo Rivera né più né meno che noi il nostro Meazza trent'anni fa. Macché, tutto è già ricominciato, tutto è da rifare.

E anche questo assomiglia stranamente alla vita, al lavoro, all'arte stessa. All'origine c'è un oscuro fatto personale, o piuttosto una predilezione, la scelta di un colore fatta una volta per tutte e non veramente motivabile, che si è oscuramente mutato in fatto personale, con tutto l'orgoglio e le ansie e le viltà piccole e grosse di questo.

1964

L'ANNO QUARANTACINQUE

Si chiamava Kennedy l'uomo che governò il nostro destino per nemmeno sei mesi, gli ultimi di due anni di prigionia in terra d'Africa. Era un capitano dell'MP americana, forse il più militare tra quelli che abbiamo incontrato. Sotto la sua gestione abbiamo passato il periodo più confortevole della cattività. Si dormiva in baracche solide e ariose, su letti quasi veri, si mangiava finalmente bene e quasi abbondante – finalmente secondo i nostri gusti, all'italiana. Grazie per quelle razioni di tagliatelle e di gelato, delle ultime domeniche! Sia ringraziato di qui, da questa distanza, capitano Kennedy! Anche per averci riabituati all'ordine della persona, per aver combattuto in noi la tendenza a lasciarci andare in tutti i sensi.

Non so se tra i suoi compiti ci fosse quello di prepararci al rimpatrio o si fosse assegnato come obiettivo personale la nostra «rieducazione». Dimostrò il suo estro pedagogico una volta che fece sfilare nuda tra due uomini armati una donna marocchina, una Fatima dicevano gli americani, sorpresa di notte dalla MP mentre sgusciava fuori da

una delle nostre baracche. «Perché vediate di giorno con i vostri occhi le donne con le quali andate di notte» disse a commento dell'episodio dopo averci costretto a fare ala al passaggio allucinante di quella Venere giunta clandestina fin lì da chissà quale bidonville di Casablanca. L'insolita cerimonia era stata preceduta da un suono di sirena, anche più insolito, e dall'ordine di vestirci di tutto punto, per quanto era nelle nostre possibilità, come per una rivista o per un'ispezione della Croce Rossa. Allineati davanti alle baracche ai lati di Broadway – così avevamo chiamato fin dal primo giorno il viale grande del campo – sperammo che fosse l'annuncio che la guerra era finita davvero e che tra poco saremmo tornati a casa. Macché, era solo per darci quella lezione facendoci passare in rivista dalla visitatrice notturna. Episodi come questo slontanavano in noi l'idea del rimpatrio, il nemico di ieri ribadiva la propria qualità di vincitore confermando per contrasto il nostro stato di vinti. Altro che collaboratori!

La nostra figura e posizione giuridica di prigionieri-collaboratori, emanazione diretta di quella che gli Americani presentavano volentieri come una guerra ideologica, credo non abbia precedenti nella storia delle guerre e delle prigionie. Quasi tutti firmammo la carta di collaborazione che la potenza detentrice ci presentò dopo l'Otto Settembre. Chi non aveva firmato era finito in campi speciali o di punizione al di là dall'Atlantico, qualunque fosse la ragione (non è detto che si trattasse sempre e in ogni caso di fascisti dichiarati o di sospetti di fascismo). Come fossero diventate possibili visite notturne di quel genere – e del resto piccoli traffici diurni ai bordi del campo, pane contro sigarette, camicie contro generi di conforto – è lungo da spiegare e anche noioso. Basti dire che eravamo nella posizione di chi è prigioniero sulla parola, anche se prigioniero-collaboratore significava qualcosa di più complesso, nel senso che come collaboratori avevamo solo dei doveri e come prigionieri solo qualche tenue diritto. Anzi, in un certo senso l'essere collaboratori significava, tra l'altro, questo: il dovere di non seccare accampando diritti in quanto prigionieri. Il nostro dramma collettivo, incomparabilmente piccolo rispetto a quanto avveniva nel mondo, era tutto qui.

In piena coscienza bisogna dire che nessuno stato di detenzione è stato più blando del nostro, di noi caduti in mano americana. I vari drammi individuali maturati in rapporto a quella situazione sono un altro discorso. Ma il nostro vero guaio era lì, in quella blanda, torpida, semidillica prigionia. Immaginando la sorte di altri amici e conoscenti (il tale sarà finito in Germania, il tal altro internato in Svizzera, quell'altro ancora scaraventato in Siberia o dalle parti degli Urali) e ripensando ai discorsi, al modo di essere, al passato comportamento di questo e di quello, conclusi che ognuno ha la prigionia che si merita. Non voglio dire adesso in che senso avevo meritato la mia. Una volta, al tempo in cui si stava ancora sotto tende bucherellate, dissi ai miei compagni che certamente un giorno, entrando in un caffè, assistendo a una partita di calcio, eseguendo un qualunque atto della vita quotidiana e civile, sempre qualcosa di noi, un gesto, un modo di fare, un'esclamazione avrebbe reso riconoscibile in ognuno di noi la qualità di ex-prigioniero, prisoner of war di quella particolare prigionia, e che ognuno di noi l'avrebbe riconosciuta in altri a colpo sicuro. La previsione divertì molto i miei compagni di tenda perché proiettava in uno sconfinato futuro le manie, le piccole storture, i tic di ognuno, palesati e ribaditi da ogni giorno e ora di quella convivenza forzata, come nessuna altra convivenza

potrebbe.

Qui, nel campo di Fedala, a pochi chilometri da Casablanca e a due passi dalle onde dell'Atlantico, il tempo della prigionia in tenda e in Algeria era ormai un ricordo: ma era già il ricordo, anche, di una fase in cui eravamo stati più vivi, più tesi verso l'esterno, verso un'immagine del futuro. Era stato il tempo degli esami di coscienza individuali, ma anche delle discussioni alimentate dalle brevi notizie che non senza riluttanza gli americani lasciavano ricavare dal giornale «Stars and Stripes» e condensare in un asciutto bollettino; e per il resto dalle voci incontrollate che penetravano nei campi. Sapevamo poco dei partigiani e della guerra di Liberazione – o piuttosto ne sapemmo molto tardi qualcosa –, ancor meno dei campi di sterminio, e semmai a livello di diceria paurosa ma senza particolari o dati di alcun tipo. Sapemmo invece del discorso del Lirico e della speranza nazista nelle armi segrete (qualcuno aveva non so come ascoltato la radio repubblichina e ne uscì il quadro di un'Italia quasi fiorente nel Nord, calma e laboriosa, domenicalmente allietata da un regolare campionato di calcio). Qualcuno aveva affermato di aver visto sbiancare in volto i nostri custodi nel momento di Bastogne, e alcune creste fasciste si rialzarono nel campo.

Durò poco, come si sa. Le offensive sovietiche del gennaio '45 svuotarono completamente anche ai nostri occhi qualunque incertezza sull'esito finale della guerra. Per noi non ci fu un vero e proprio 25 aprile o per meglio dire fu diluito lungo un periodo abbastanza ampio che va dalla fine di luglio del '44 al maggio del '45, tra la notizia fulminea dell'attentato a Hitler e il momento in cui un ufficiale americano di passaggio per il nostro campo, tergendosi il sudore di una giornata particolarmente torrida e deponendo qualcosa, forse, quasi simbolicamente, il revolver su un tavolo della baracca centrale, disse con stanchezza e distacco: «The war is over», la guerra è finita.

Era stato bello la volta della bomba nel quartiere generale di Hitler: la notizia si articolò pian piano su un diffusissimo brusìo da una tenda all'altra, con le immancabili code circa una resa istantanea e totale delle armi tedesche in Italia, Hitler morto, Mussolini in fuga chissà dove, giunse al mio orecchio come un frastuono di tutto il campo ormai, fu grido e tumulto da decifrare prima di essere notizia, una mattina al risveglio. La realtà era purtroppo più modesta nelle conseguenze immediate, ma collocherei a quel punto l'inizio della fase finale per quanto ci riguarda e l'inizio della nostra inerzia morbosa, di una nostra brutta febbre d'egoismo e impazienza, macché immagine del futuro, macché ricostruzione della coscienza, macché ritorno alla responsabilità e all'azione. Le discussioni, il precedente e più aspro stato di prigionia ci avevano divisi e uniti a seconda dei casi, ci avevano uniti la comune necessità di organizzarci un'esistenza destinata a durare chissà quanto, riunioni e dibattiti, esercitazioni e corsi universitari veri e propri, biblioteche circolanti, spettacoli teatrali: e ora, lì in quel gran campo dai viali asfaltati, senza più torrette né sentinelle, dentro quelle baracche quasi linde, con belle docce funzionanti, una discreta cucina, sotto la tutela del capitano Kennedy, lì nel campo di Fedala, in vista di Casablanca e dell'Atlantico, niente più di tutto questo, ma l'insensibilità a ogni notizia che non fosse quella del rimpatrio, l'insofferenza reciproca, lo spiare nell'altro i sintomi di quell'insofferenza e di quella febbre del ritorno, come di un

brutto male da cui tutti sapessero di essere colpiti e che tutti volessero nascondere agli occhi altrui, ultima superstite, sola possibile ormai, prova di virilità...

Dunque l'attesa del rimpatrio era la sola cosa che ci era rimasta in comune, la sola che ci univa dividendoci. Cominciarono gli interrogatori, che poi venivano messi a verbale, sull'orientamento politico che avremmo assunto una volta tornati in patria. Liberali, naturalmente, ma guarda un po' quanti liberali – disse l'ufficiale americano che presiedeva agli interrogatori. Certo, a giudicare di lì, dalle nostre risposte caute o ipocrite, si sarebbe detto che il trapasso dal fascismo al liberalismo stava attuandosi senza scosse, del tutto naturalmente, quasi che il liberalismo fosse la sola alternativa possibile; e che grande partito, almeno numericamente, sarebbe stato domani e sempre il Partito Liberale se quell'indice fosse stato attendibile. Solo che non lo era, non essendo il caso di insospettire l'americano che già a sentir parlare di democristiani o repubblicani si domandava cosa fosse: ma, per dirla tutta fino in fondo, l'indice offerto da noi era momentaneamente attendibile, nel senso che a ben pochi si affacciava, poteva affacciarsi un'alternativa diversa, anni e anni avulsi – nella maggior parte di noi – dalla realtà nazionale; e dimenticavo di dire che il nostro era un campo di ufficiali, cosa non senza importanza in una valutazione del genere.

In quell'aria stagnante e un po' infetta cadde la notizia del 25 aprile. Ho detto cadde e non esplose, dovrei dire che s'insinuò quasi pigramente. L'esplosione c'era già stata, la volta della bomba a vuoto per Hitler, si era consumata già allora e da allora aveva lavorato in profondità nel modo già visto. E adesso Milano, Arcivescovado, Dongo, Piazzale Loreto, Mussolini e Claretta, i gerarchi, appena la parte macabra di una storia quasi mormorata nel nostro sbigottimento, quei cadaveri che si ammucchiavano in primo piano sulla scena, prendevano per sé tutta l'attenzione e anche un po' del nostro sonno, non ci lasciavano vedere quegli altri infiniti morti della guerra. Era questa, condizionata dai protagonisti di prima, dalla regìa di prima, l'ultima ingiustizia perpetrata da una cronaca che non poteva presentarsi a noi se non distorta e abnorme. Venne gente in visita dai campi di Casablanca, riferì che le donne italiane di laggiù avevano vestito il lutto per il duce defunto – e la cosa è senz'altro credibile se si pensa che a loro volta, da tanti anni, avevano dovuto fare i conti, direttamente, con un altro fascismo, diverso da quello nostrano solo perché non si autonominava tale e parlava altra lingua: non era morto con Mussolini il loro presunto difensore naturale?

Altri nomi filtravano un po' per volta, sigle di enti misteriosi per noi, CVL, Divisioni Garibaldi, CLNAI e infine, per me e per qualche altro perché pochi erano i milanesi in quel campo, la luce di qualche nome noto o caro o familiare accostato stranamente ad altro meno noto o del tutto ignoto sin lì: Antonio Banfi, Elio Vittorini, insieme al mio omonimo Emilio Sereni (al quale debbo un quarto d'ora di popolarità nel campo, caute attenzioni, domande propiziatorie su un mio presunto grado di parentela con lo stesso...). Sembrerà incredibile, ma la vera demoralizzazione giungeva con quei nomi emergenti dagli squarci della nostra ignoranza di prima; e quanto più noti, o cari e familiari, l'udirli accostati ad altri, per niente noti o a quelle sigle uscite da una realtà non condivisa e non vissuta da noi, tanto più ci escludeva da quell'ora, ci confinava in un angolo morto della storia.

Venne altra gente da Casablanca, civili di origine italiana trapiantati laggiù da prima

della guerra, o bloccati dalla guerra laggiù, lontani parenti o conterranei di qualcuno tra noi: in visita domenicale a titolo filantropico e assistenziale, in una tristezza da parlatorio di carcere o di sanatorio. «Di' un po',» diceva uno rimasto in baracca «che cosa diresti, che cosa faresti, se tua madre o tua moglie o la tua ragazza, fossero là fuori a chiedere di entrare per visitarti, portarti roba, notizie da casa, sapere come stai?» «Via tutti,» era la risposta «mi rifiuterei di vederli.» «Anche se fossero venuti di lassù, con un permesso speciale dei liberatori?» «Perché questo farebbe differenza secondo te? Via tutti, fuori tutti, che vadano un po' tutti sulla forca, non li voglio vedere.» Si parlava come se la cosa fosse in qualche modo possibile o prossima. E tanto più, al di là di questa reazione immaginaria verso familiari e parenti, di quell'immaginazione tra compiaciuta e perversa, si complicava già da quel momento il futuro rapporto con gli altri, protagonisti o meno dell'ora mancata e irrecuperabile. E anche loro, gli amici di prima, la gente frequentata prima, quelli con cui si poteva supporre di riprendere i discorsi interrotti da tanto tempo: non che si aspettasse di ritrovarli con la faccia dei giustizieri o quanto meno di chi arriva a chiedere conto di qualcosa – non c'erano conti da fare o rendere, questo no, o forse (forse?) no, ma semplicemente quei discorsi erano finiti, qualunque essi fossero, loro ne stavano facendo un altro e noi eravamo lì solo con qualche straccio inutilizzabile dei discorsi di prima.

Mai eravamo stati prigionieri come in quel momento, a dispetto di ogni indizio ormai lampante di prossimo rilascio. Mai ci eravamo tanto infognati nella nostra condizione di vinti come ora che stavamo per uscirne. Andava maturando un assurdo amore per le abitudini, i luoghi della segregazione, un regredire (raccolto? meditativo? accorato? lirico? rabbioso?) dentro una disposizione d'animo solitario, in un prolungato amplesso portato sulle cose e sulle voci di lì, dall'angolo più remoto del campo la vista di quella nave che navigava a perdita d'occhio dentro l'Atlantico all'ora del tramonto, i brusii della notte africana oltre la soglia della baracca inondata dal plenilunio. «Ecco si spiega una notturna gala / in cuore ai solitari ultimi anni»: sotto il segno di questi due versi, da una poesia di Poe che mi era capitata per caso tra le mani in quei giorni e che avevo tradotto, potrei porre quei giorni, quelle ore, quel modo di sentire. E intanto loro, quegli altri, quelli di casa, gente che era stata della mia specie, avevano fatto il salto in un'altra specie e sempre, in futuro, qualunque cosa mi fosse toccato di tentare o di fare con loro, sarei stato a chiedermi, avrei dovuto chiedermi se prima di tutto quel salto nell'altra specie non dovessi farlo anch'io e quando e in che modo – perché non poteva certo bastare che loro l'avessero nelle loro intenzioni fatto anche per me.

Così quando giunsero gli autocarri a caricarci, noi e bagaglio, per il porto di Casablanca e per le navi Liberty con destinazione Napoli finalmente, c'era ben poco di allegro nella colonna metallica che scendeva al mare dentro il riverbero e la cenere dell'estate africana, niente di troppo diverso da tanti spostamenti e trasferimenti passati. Fu uno strappo e doveva essere un epilogo; o almeno la premessa a un'evoluzione, a uno sviluppo. Così quella prigionia, o quel suo particolare stato, ci lasciava il suo segno, non quello che avevo pronosticato scherzando sotto la tenda bucherellata, ma una riluttanza o piuttosto uno spasimo per ogni volta che si fosse trattato di scegliere, in qualunque senso e per qualunque operazione, anche la più normale e quotidiana, tra solitudine e

partecipazione. E magari quelle cose mi fossero state chiare allora, magari avessi potuto dirle allora con la coscienza di oggi, magari non ci fosse stato bisogno di vent'anni per capirle e confessarle per iscritto come sto facendo adesso.

1965

OGNUNO RICONOSCE I SUOI

Nel luglio del '42, un giorno che Firenze è tutta un bollore e un riverbero di lastre infuocate, passo dalle «Giubbe Rosse» con Parronchi e ci trovo Montale, solo. Anche questa volta sono di passaggio, debbo rientrare in serata dalle parti del padule di Fucecchio dove è accampato il mio reparto. Siamo in partenza, questa volta parrebbe sul serio, per il Nord Africa.

Montale mi domanda (e sembra una pura domanda di cortesia): «Che cosa si dice nell'esercito?». Cosa voleva che si dicesse? Rommel a El Alamein, i tedeschi al Caucaso e al Volga... «Sicché» dice «fai giusto in tempo a entrare in Alessandria d'Egitto, a passo di parata... Ma nell'esercito, come la vedono?» Sono imbarazzato una volta di più, so di dispiacergli rispondendogli che nell'esercito la vedono... bene. «Il che non significa» mi affretto ad aggiungere «che l'Asse abbia vinto la guerra» (ma... allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio fu il pensiero irresistibile e, naturalmente, inespresso).

Siamo a un ufficio funebre, tra molte facce note. C'è anche Montale, a due passi da me. Noto che C., uno scrittore di età intermedia tra Montale e me, è molto invecchiato: «... une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs, et une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics...». Non le precise parole, ma la sensazione che ne esce è nitida nel sogno. Montale no, sembra persino ringiovanito, riposato e pimpante. Al termine, uscendo, mi chiede che cosa penso della messa in italiano. Gli rispondo che mi aspettavo di peggio, che così il testo torna a imporre il proprio significato, prima disperso in una litania che di impressionante non serbava altro che l'accento. – Sì, dice, ma allora bisognerebbe confrontare punto per punto, coi testi alla mano. – E poi, col passaggio repentino di tono che gli è proprio, come affastellando le parole: – Preferivo la messa in latino, era una specie di forfait con l'Eterno: questa no, è un impegnativo contratto, un duro contratto – ridacchia.

1966

I RICONGIUNTI

Ti si era dato per disperso

(si vede che non ce l'ha fatta che non aveva abbastanza ala
per uscirne – avremmo detto laggiù –
per togliersi dalle ghiaie del Taro
dalle ultime siepi dalle arie

di Calestano: in fondo aveva tralignato
non era più dei nostri)

invece ci siamo tutti proprio tutti
e solo adesso, con te,
la tavolata è perfetta sotto queste pergole.

Ero appena tornato da un viaggio breve e già mi diceva di un suo sogno. Era stato un conciliabolo tra morti e vivi che si congratulavano a vicenda di essere lì riuniti inopinatamente e oltre ogni loro speranza. Aveva nel raccontarlo la voce contraffatta con cui appunto si evoca, e quasi si emula, la voce dei parlanti nel sogno – e più se in questo intervengono persone defunte. Ne fui conquistato. Feci una cosa che non faccio quasi mai, andai di là a buttare su un pezzo di carta le stesse, o quasi, parole che avevo appena ascoltato. Così certe volte la realtà ci offre già pronto ritagliandolo da se stessa, sotto specie di evidenza poetica, un brano di quanto poi ci rimbalzerà da una pagina. Ma è un effetto illusorio: non tanto un brano di realtà ci viene servito bell'e pronto, quanto invece un invito, e magari una sfida, si leva verso di noi, una finestra si apre cui dovremo affacciarci.

1966

PROVE PER UN RITRATTO

Mi pregano di mettere in parole il mio amico Giovanni Pintori e avverto in concreto come ci siano più probabilità di riuscita a immaginare, scrivendo, di scrivere una cosa, a fare congetture su come scriverla che non a scriverla. Sarà la difficoltà del «soggetto»? Oppure subisco l'influsso, per simpatia, della fatica che deve avere fatto per tanto tempo Giovanni a cavare – se non sangue dalle rape – dai meccanismi e dalle qualità delle macchine-per-scrivere e affini le analogie che servono? Oui, du perdrix, mais toujours du perdrix enfin... Un prato o un giardino dove i fiori sono numeri di colori vividi ci viene sciorinato davanti; una manciata di fiori sfugge dall'aggeggio meccanico e dalla sua custodia o piuttosto fiorisce direttamente da essa; una struttura, una stratificazione, un progetto urbano, un'intera metropoli vista dall'alto e di sbieco (ma la parte di struttura, l'elemento che sta in cima, come un tetto, un culmine, un coronamento, evoca la forma elegante di un alato) proietta e dilata l'oggetto, l'Elettrosumma 22 e le sue prestazioni, in una sintesi immaginativa, il fenomeno nel suo colorito fantasma.

Ma il prato, la manciata di fiori, il corrispettivo colorito dell'Elettrosumma non saranno per caso la compensazione, la scappatoia di quest'ultimo tra gli ultimi figli della civiltà pastorale messo a lavorare tra le realtà della tecnologia? È la prima cosa che viene in mente a conoscerlo, dunque la più facile. Sarà poi, Giovanni, uomo di nostalgie? Impossibile accertarlo anche a me che pure gli sono amico da tanti anni.

Il discorso del resto si può rovesciare agevolmente sostenendo che appunto certe qualità istintive – vengano o no dalla civiltà contadina o pastorale – gli hanno permesso di digerire ogni volta l'eterna, pur squisita, pernice: di fare splendidamente – cioè con lo

splendore dell'evidenza e dei colori o delicati o nitidi o smaglianti: l'avverbio non è pleonastico – il suo mestiere di grafico al servizio della pubblicità e dell'industria.

Lo si è già osservato. Passato un determinato episodio produttivo con le esigenze commerciali e pubblicitarie che gli sono connesse, il prodotto del grafico sembra sfuggire ai dati perentori che gli sono imposti in partenza, lievitare sul campo rigidamente delimitato entro il quale si era svolto, acquistare una sua autonomia figurativa. Comincia una sua seconda esistenza, più libera della precedente che a poco a poco si offusca. Il prodotto scompare sullo sfondo, viene assorbito nel tempo, nell'anno o nel giro di mesi che gli era proprio e di cui l'espressione grafica, osservata a distanza, conserva l'aroma. Si può persino dimenticare il nome del prodotto, il segno grafico è lì, con la sua impronta stilistica, a riportarvi a quell'anno o giro di mesi.

Accade ai prodotti grafici qualcosa di simile a ciò che è dei documenti diplomatici, delle carte segrete che accompagnano un evento e che arrivano nelle mani dello studioso quando hanno perso il loro veleno o buona parte di esso. Come questi costituiscono materiale d'archivio ma anche di studio, e intanto alimentano la storiografia, quelli compongono una galleria che è poi la testimonianza per simboli e segni, ormai disgiunti dai singoli prodotti, dell'esistenza e dello sviluppo di quell'industria e azienda, la sua faccia immediatamente riconoscibile per le strade dirette ed elementari dello sguardo. Purché il grafico ci sappia fare, naturalmente, e abbia a sua volta una linea che sia insieme di coerenza e di sviluppo. Che sia giusto il caso di Giovanni Pintori, non occorre proprio che sia io a dimostrarlo. Lo dice da sé, a parte ogni altra forma di riconoscimento nazionale e internazionale, lo sterminato album di variazioni sul tema, per tanti e tanti anni lo stesso, che si potrebbe mettere insieme, la successione di immagini che alla cattura del particolare significante alternano la proiezione e dilatazione della cosa osservata, le immagini come sintesi di osservazione e di estro, la persuasione all'uso e l'accentuazione eloquente delle qualità, il prodotto e il nome industriale che ne attua l'eccellenza. Ma a dire dell'equilibrio non compassato, sempre scattante e divertito dell'arte di Pintori tra esigenze del committente e personale spinta inventiva, e a suggerire, quasi, il piacere di una scrittura all'infinito e in ogni possibile direzione, ci sarà sempre, forse soprattutto, una pallina colorata lungo rigorose eppure immaginose traiettorie da un tasto all'altro, che rimbalza, rimbalza...

Pintori, bel nome per uno che fa il grafico con un senso squisito del colore e che in segreto dipinge. Ha in sé il destino dell'uomo che lo porta. All'uomo, tolta qualche ferma convinzione e una precisa coscienza professionale, non si cavano molte parole sul suo lavoro e sul significato che gli annette. Interrogato in proposito vi dirà tutt'al più che «la grafica non è sottopittura», ma semplicemente altra cosa dalla pittura, con un suo linguaggio autonomo e in rapporto sì con la pittura, ma che non sia «di contaminazione o di tentazione pittorica». Vi lascerà capire che dicendo questo non intende la grafica pubblicitaria come un'arte applicata, ma proprio come un'arte di cui avverte il condizionamento d'origine e insieme la possibilità di liberare le risorse latenti contenute nell'oggetto o prodotto che le viene proposto. Pintori rimane tra i pochi che si affidano ai risultati più che alla discussione e alla congettura degli stessi, tra i pochi che ancora

prendono rilievo dal lavoro e non dal supporto di progettazioni e ipotesi con cui oggi il lavoro è sostentato quando non è addirittura surrogato. Posizione sempre più ardua la sua, se posizione è, e non piuttosto condizione nella quale si opera, in un tempo che vede infranti i metri della valutazione e dunque resi sempre più opinabili i risultati e quasi destituito di senso il parlare di risultati quanto più difficile è il convenire su di essi.

A un simile taciturno è preclusa quella continuità tra lavoro, natura del lavoro, e persona, individuo pubblico e privato, che, nutrita di dichiarazioni, interventi multipli, partecipazioni a tavole rotonde e simili, forma sempre più spesso quel che si dice il personaggio. In questo senso ha conservato qualcosa della mentalità e del tempo dei pionieri e assomiglia molto più a un artigiano che a un manager. Individuo pubblico per forza di cose e con riluttanza propria, è rigorosamente individuo privato nel momento in cui lascia il lavoro. Il distacco tra i due aspetti di una stessa persona non potrebbe essere più forte. Del Pintori privato che martella, traffica intorno a vecchi motori, arma imbarcazioni a suo esclusivo uso e consumo in una specie di cantiere personale, ha scritto egregiamente Libero Bigiaretti: «Fra le persone di mia conoscenza non ve n'è una – secondo me – capace di cavarsela meglio di Pintori ove fosse messo nella necessità di fare il Robinson Crusoe».

Sono un testimone di questa passione o vocazione. Giovanni cosa stai combinando? è la domanda di rito, da non so quanti anni, a vederlo affaccendato in riva al fiume, a Bocca di Magra. «Mah, sto trafficando un po'» è l'invariabile risposta, e s'imbuca ridendo dentro la pancia di un natante. Se si facesse il computo delle sue vacanze, il numero delle ore spese a mettere un mezzo in grado di prendere il mare, apportarvi migliorie, collaudarlo, supererebbe di gran lunga quello delle ore passate sul mare a pescare o a godersi la brezza e la solitudine. A mia volta non conosco nessuno più alieno o più estraneo, addirittura più ostile alla cosiddetta vita balneare. Assolutamente non irreggimentabile in questa, difende il proprio diritto di vivere a modo suo la tutt'altra cosa che è il fare vita di mare. È sempre un avvenimento vedere l'imbarcazione (non so quante ne ha cambiate in questi anni, ma con tutto quel lavorare accanito e prolungato da un'estate all'altra devono essere molto meno di quanto si pensa) filare verso la foce del Magra e sparire dietro il molo. E magari no, era solo un giro di prova con un equipaggio di bambini raccolti a caso. Eccolo ritornare, ha sporto appena la punta del naso di là dalla foce e una diffidenza o una noia improvvisa gli ha consigliato il rientro. «Il refrattario delle rive» mi viene voglia di chiamarlo, scherzandoci – che è uno dei modi, forse il più sicuro, di entrare in comunicazione con lui.

Una volta – perché Pintori ha qualcosa in sé e attorno a sé che nemmeno è sardo, ma sta tra il malese e il giapponese – l'ho anche chiamato «samurai fasullo» alludendo al personaggio centrale del film I sette samurai, fasullo in quanto samurai, ma più abile, più prode anche perché più ferino, più uomo e belva insieme del più bravo dei samurai veri. Ecco, Giovanni ha anche qualcosa di ferino e per questo non è un uomo facile. (In Giappone comunque c'è stato abbastanza di recente e dev'essersi sentito di casa. Una vecchia non voleva credere che non fosse giapponese, secondo lei era uno dell'isola di Hokkaido, non c'era dubbio. A Hokkaido, poi, Pintori ha constatato che arnesi, utensili, strumenti di lavoro erano praticamente identici a quelli tradizionali della Sardegna. Tutto

quadra, come si vede.)

Le volte che non traffica, come dice lui, se ne sta sulla riva del fiume, come un povero, a guardare. Arrivano ad ancorarsi nel Magra, in numero crescente da qualche anno a questa parte, grossi natanti che battono bandiera panamense, scafi di ogni tipo. Fanno una grande confusione, stanno trasformando la faccia del fiume e delle rive. Lo sguardo non precisamente benevolo ne inquadra uno, una sera verso le sette, più mastodonte degli altri, lo osserva accostare con una manovra forse spericolata forse maldestra, minacciare l'urto con altre imbarcazioni ancorate, tra cui quella del nostro. «Fetenti» ringhia Giovanni «per poco non sfasciano tutto, solo per scendere qui a bersi l'aperitivo. Magari l'avessero fatto. Sarebbe un affare mica da ridere, ci pensi, solo il risarcimento danni...»

Poi di colpo Giovanni scompare, si viene a sapere che è partito stamattina alle sei perché ha un lavoro urgente da finire, ha detto. Più probabilmente perché si è scocciato: tanto, urgente o no, il lavoro a Milano non manca. Be' tornerà presto, dico io, si scoccerà presto anche a Milano, figurarsi, in pieno agosto. E lo vedo rivalicare la Cisa, con passo western, dico, frustando tutti i cavalli della Giulia...

No, non va, vedo che non ho detto veramente niente di lui, di come è dentro. Chi è veramente Giovanni Pintori? Dell'uomo che è lui non so raccontare che aneddoti, ne avrei tanti altri, volendo. A prescindere da alcuni motivi di gratitudine, che non so quanto facciano ritratto o lo completino, non riesco tuttavia a pensare alla non folta galleria degli amici veri senza questa presenza, questa umorosa presenza. A partire da qui vale solo l'immaginazione che mi parla di lui come di un felice disperato – o disperato felice – che a suo tempo abbia stabilito un favoloso accordo col mondo, la natura e la gente e a un certo punto se lo sia trovato rotto e distorto, alterato, mistificato. Che viva con memoria del favoloso accordo e dell'infando dissesto. E che questo spieghi il silenzio o le battute, apparentemente liberatrici ma sempre con un fondo di antico rancore o di amore deluso, che non sono poi molte e ricorrono con l'aria di un rimedio rabbioso, di un regolamento di conti con le cose e la gente, di una sentenza ribadita persino con monotonia dopo che è stata pronunziata una volta per tutte e resta inappellabile. Ma si tratta appunto di immaginazione e Giovanni sarebbe il primo a riderne, o piuttosto a schermirsi col gesto del pudore offeso se solo attaccassi con lui un discorso del genere. Che poi sia capace di investirsi con serietà di un problema altrui, lo ha dimostrato più di una volta. Sempre che il problema sia serio, naturalmente, e come tale porrei anzitutto il male fisico di cui ha orrore e terrore, peggio che di un tradimento o di un affronto grave.

Quest'uomo che vedrei senza meraviglia girare il mondo come acrobata o illusionista oppure piantare tutto e diventare il magnate di qualcosa di grosso da una parte qualsiasi del globo – come è nel destino di tanti isolani – è sostanzialmente un inquieto inchiodato da anni a un lavoro che però lo appassiona, e questo è tutto ciò che si sa di lui. Forse una radicale sfiducia nelle parole spiega la non contraddizione, anzi il preciso rapporto tra il demone della meccanica e il mestiere di grafico. Spiega anche come, per parlare di lui indipendentemente dalle cose in cui si è espresso lavorando, il ritratto riesca impossibile o si riduca a una registrazione di atti di presenza, qualche battuta, una risata repentina, le apparizioni e scomparse – anche se questo non esclude, al contrario, che uno se lo

trovi vicino quando più ce n'è bisogno, magari quando tutti gli altri se ne sono andati.

1968

IN MORTE DI UNGARETTI

Muore per la seconda volta mio padre. Dire questo gli è dovuto. Sapevo da sempre che davanti all'evento avrei detto questo e che non avrei potuto dire altro. Metto le mani tra le sue carte (oppure tra le sue cose, oggetti, reliquie) e già parlano in modo diverso. Solo adesso il dolore vince la stupefazione, si annuncia, è qui, ci è a fianco, lo si tocca in una luce ferma; qui dove le sue parole accorrono a riempire il vuoto improvviso. Oggi sembra che siano state scritte, consapevolmente, solo per questa ora. Non le leggerò mai più con altrettanta limpidezza. Questa ora non durerà molto. Dopo, tornerà a percuotermi, a percuoterci, con intermittenze sempre più rare, non per questo meno fulminee, come l'esistenza e certi libri ci hanno insegnato; e i libri dentro l'esistenza, e tra questi i suoi.

Gli ho parlato per l'ultima volta giovedì 28 maggio verso mezzogiorno. Aveva un colorito bellissimo ma parlava a fatica, la voce diventata un dirotto bisbiglio. «A Roma non ci torno volentieri» mi ha detto. «Nell'intimo ho sempre preferito Milano.» Questa confidenza non ha mancato di stupirmi, ma non poi molto se penso che proprio quei suoi lontani versi «milanesi» mi avevano avvicinato per la prima volta, da ragazzo, alla sua poesia: risalivano al tempo della mia primissima età e anche per questo, a partire da quella lettura, mi sono sentito suo figlio e come un figlio ho vissuto e sofferto le sue illuminazioni e le sue furie, le sue divinazioni e i suoi errori: un po' come per l'Italia, perché Ungaretti era, e come, anche l'Italia. Portava attorno con sé, nella sua sola presenza, un dono sempre più raro: la memoria, oscura e lacerata fin che si vuole, di una gioia d'origine. Nella convivenza imperterrita di questa, tanto grande e tesa da rasentare l'autodistruzione, oppure nel suo urto col senso onnipresente della catastrofe, va forse cercato il segreto della poesia di Giuseppe Ungaretti, del suo chiaroscuro, dell'energia risorgente ogni volta: la sua allegria.

1970

TARGHE PER POSTEGGIO AUTO IN UN CORTILE AZIENDALE

L'amico di passaggio, fiorentino, ha un sorriso spiegatamente beffardo quando, nel posteggiare, gli indico la targhetta metallica che porta inciso il mio nome e cognome. Non occorre sottolineare: entrambi pensiamo a una lapide, a un loculo, tanto più che è fiancheggiata da altre targhette analoghe con altri nomi e cognomi. Sono sostenute da un paletto di ferro o di legno conficcato nel suolo e accennano l'idea di un crocifisso. Giusto sorriderne, l'alternativa è una di quelle lagne aziendali così fertili di pseudoproblemi intorno al '60. Questi impianti di apparenza mortuaria stanno a ridosso di una parete coperta di rampicanti. Da primavera ad autunno è un sollievo guardarla e quando è più fitta di foglie arriva a soffocare quei nomi crocifissi e i paletti vi sprofondano dentro, nel verde nel fulvo nell'oro. Questa parete col suo rampicante che la ricopre per intero come un arazzo, in non molti metri quadrati rappresenta le stagioni e il loro passaggio, e

insieme evoca su scala ridotta quanto non è più sotto i nostri occhi: gli alberi, la selva, il regno vegetale. È incredibile la profondità con cui centuplica, nel lungo periodo del suo rigoglio, gli episodi di ogni residua immaginazione boschiva e il suo riprodursi in ogni possibile variante ed estensione del verde. Il verde chiama l'acqua o meglio le acque, oppure le presuppone.

Erba acque prati alberi – non si saprebbe dire in modo diverso il soprassalto che ci coglie regolarmente a un punto imprecisato dell'inverno sotto la luce cruda di un ufficio, nel corridoio di una metropolitana, rincasando nella nebbia. Questo modo sommario di invocare o di evocare è dell'assetato e del delirante che allude, incapace di spiegarsi meglio, a ben altro che al verde cittadino, verde per rappresentanza, e al risarcimento istituzionalizzato del week-end. Ma (debbo ripeterlo con mie parole di una volta) «svetta ancora allo svolto la vecchia pianta / e improvvisa brulica al vento»: come si spiega che ogni ripresa di discorso con l'esistenza, ritorno di vitalità o di fiducia, promessa intermittente che per un attimo si fa visibile e palpabile, elegga preferibilmente un albero a proprio simbolo o metafora? Nel caso citato: la prepotenza accorante, l'accorante contraddizione di un albero con tutte le sue fronde dietro un muro di cinta industriale.

Chini – leggo in Giorgio Seferis – come i rami del salice agghiacciante. Non ci si aspetterebbe, per il salice, questo aggettivo. Le poetiche del nostro tempo presumono di avere escluso o almeno superato ogni prestito di sentimenti e sensibilità nostri a oggetti e organismi cosiddetti inanimati, insomma alla vecchia natura. Ma esiste anche il cammino inverso. Oggetti e organismi inanimati sono lì e non si può non dico non guardarli, ma non vederli. Accade che ti provochino, ti sfidino, ti s'impongano di colpo: che siano loro a prestarci, e magari imporci, qualcosa. Vale anche per le macchine, ormai. L'arte, le arti, hanno percorso da tempo questo cammino inverso; e oggi, in materia di prestiti e di imposizioni, è quasi impossibile distinguere tra creditori e debitori, soggetto e oggetto, emozione e invenzione, quando si guarda a un prodotto d'arte. Conta solo l'evidenza, starei per dire l'invadenza, con cui ti si pone di fronte. Ebbene, è secondario che noi si sia agghiacciati alla vista del salice; è il salice che è agghiacciante attraverso le parole di Seferis. Nelle nostre metafore è frequente il ricorso al regno animale. Ma se ci fate caso è quasi sempre nella sfera psicologica o in quella figurale che il ricorso si effettua: siamo pronti ad assegnarci la parte del leone o del cavallo svariando poi verso animali meno nobili per definizione se appena le passioni e il discorso ci portano all'autocommiserazione, alla beffa, al sarcasmo, al disprezzo...

Con le piante è diverso. Diverso l'impiego metaforico che ne facciamo. Punta in generale alla sostanza e alle essenze, alle strutture, all'essere e al divenire. Avvertiamo in loro più sensibile e visibile l'analogia con le stagioni della vita, della nostra di individui e di quella delle civiltà. Con le bestie, viste volentieri come nostri simili che non si sono attuati, il rapporto è tutt'al più affettivo. Non che con le piante non lo sia anche, ma non è solo questo. Non è, o non è più, un rapporto diretto sia perché le scorgiamo sempre meno nel nostro orizzonte (e per questo ci sorprendono ogni volta che si materializzano in noi) sia perché quando ci stupiscono con la loro apparizione e con la loro analogia di fondo

con le linee fondamentali della nostra sorte, siamo sempre più portati a considerare la loro esistenza come autonoma e parallela alla nostra, come un'ipotesi che si sviluppa diversamente rispetto a una origine comune, che tende ad altro sogna altro gesticola altro s'inquieta di altro, ma in modo tanto più semplice, netto, lineare.

1970

RITRATTO DI TRAVERSO

Ci dev'essere da qualche parte – cassetto, cassapanca o altro – una lettera, forse due, in cui il vecchio leone corrucciato dice la sua su un mio libro di versi relativamente recente. Non ero riuscito a leggere completamente quelle righe, dalle quali trapelava uno scontento se non globale, certamente acuto su almeno un aspetto del prodotto. Una grafia diventata in buona parte illeggibile può così offrire un alibi di fronte a un verdetto paventato. Solo a prezzo di molta pazienza e di un prolungato impegno di decifrazione potrei a distanza conoscere la sentenza emessa allora dalla casa verticale e stretta di Urbino in cui non molto più tardi finì i suoi giorni il nostro amico – una sentenza che dunque è come se fosse impronunciata o differita; o almeno, di fronte ad essa io risulto tuttora contumace.

L'appunto scivolato fuori dalla frammentaria lettura di quei segni impossibili e rattristanti riguardava un eccesso di prosa a carico dei versi, inetti a sostenere determinati «contenuti» o tematiche. Così mi era parso di capire e mi chiedo tuttora se alla base della riserva espressa ci fosse un fastidio tutto ideologico oppure un richiamo alla categoria del «poetico». Con troppa facilità si è portati oggi a sbarazzarsi di questo secondo tipo di obbiettori, che rappresentano la reattività superstite alle elaborate motivazioni di altri; mentre è quanto meno consigliabile cercare da quella parte la controprova, se non altro, della legittimità o attendibilità di quanto si tenta ed opera.

Fin dal primo incontro, che risale al '36 o al '37, mi era apparso come un Autorevole. La sua stessa giovialità mi aveva imposto rispetto (questa era la cosa straordinaria), non disgiunto da una certa stupefazione per il modo con cui assolveva a una delle più quotidiane e terrestri operazioni, quella del mangiare e del bere: con solennità e gratitudine, vorrei dire. Una sera al «Tantal», nei pressi della Galleria. Mi ci aveva portato quasi di peso Vigorelli, per conoscerlo e tenergli compagnia durante un suo rapido passaggio da Milano. Non sapevo niente di lui fino a quel momento, ma esistevano allora alcune buone ragioni per dare credito incondizionato agli entusiasmi di un amico, o piuttosto una più docile propensione a investirsene.

Certi metri allora in uso, assunti semplicisticamente e dunque approssimativi, come quelli della sanità e della malattia nella più estesa accezione, mi avevano indotto a fissare quella nuova conoscenza in un'immagine svariante tra la taglia atletica di un ipotetico littore del GUF di Padova e l'alquanto sospetta vitalità del manniano Peeperkorn della Montagna incantata.

Avrebbe respinto come un'idiozia quel primo termine di confronto, del resto assolutamente esteriore (e d'altra parte, in certe successive camminate notturne per Milano, intonazioni, apprezzamenti e discorsi suoi si lasciavano dietro l'ovvietà del rifiuto

delle cose e delle condizioni di quel periodo, tanto da farmi supporre di essere a spasso con un fuoruscito su qualche boulevard parigino). Ignoro come avrebbe preso il secondo. Niente infatti, o ben poco, so della sua intimità; intendendo per tale l'immagine che aveva di sé e il discorso che tra sé e sé intratteneva con quella.

Ecco come mi appariva in quegli anni Leone Traverso: la prima vera esistenza di cosmopolita da me incontrata, per la quale non c'era frattura tra nazionale ed estero, antico e moderno. Un fatto di strutture acquisite – pareva – con naturalezza, più che di gusto naturale; e di cui il gusto, il suo particolare, non era che il sintomo evidente. La sua non bolsa olimpicità, viva in un sopramondo continuo nel tempo che era poi il suo mondo e nel quale – chissà con quale fatica e dolore negli ultimi anni, quando il rigoglio fisico gli si andava spegnendo – aveva saputo resistere, ormai persino con ferocia: sicché mangiando e bevendo banchettava con gli dei; e parlando e parlando, e citando e autocitandosi dalle proprie traduzioni, discorreva autorizzato dalle muse.

Questo era parso un suo vezzo, e certo in parte lo è stato. Divertente anche, a volte esilarante addirittura, e presto leggendario tra noi. Ma tutta una nostra stagione è coperta da quei due versi suoi e di Rilke:

> Ci abbandoniamo d'improvviso ai venti
> e cadiamo su stagni inospitali.

Quante volte ce li siamo ripetuti nelle occasioni più impensate, senza sapere quanto già avessero rotto la loro atemporalità e stessero per farsi storia, storia nostra.

1971

LA CITTÀ

Non conosco città ideali e nemmeno le vagheggio. Conosco città in cui mi piacerebbe vivere, mettiamo Verona o Mantova, ma debbo riconoscere che queste un poco astratte predilezioni si collegano alla presenza di un fiume o di uno specchio d'acqua allietato da una quinta di alberi. Significa che non so concepire città che non abbiano in sé un'allusione alla campagna? A qualcosa di simile, a un sentore campestre oggi totalmente scomparso, si collega il ricordo che ho di Milano quale era prima della guerra: un odore come di scuderie e di ruote gommate di calessi e di vetture trainate da cavalli che si insinuava fin nelle strade del centro e che mi è parso di ritrovare a Parigi la prima volta che ci sono andato, una ventina d'anni fa.

D'altra parte il solo rapporto urbano davvero concreto lo intrattengo con Milano, città che ho disimparato ad amare e da cui pure non saprei staccarmi per il semplice fatto che non potrei con pari concretezza immaginarmi altrove se non di passaggio. Dicendo che non conosco città ideali vengo ad ammettere che sono totalmente sprovvisto di sensibilità urbanistica e che un interesse del genere, che pure è squisitamente politico, dovrebbe essere immesso in me a viva forza: almeno, avrei bisogno di un mentore, di un esperto per investirmene davvero. Può capitarmi di passare davanti ad alcune brutture e insensatezze senza indignarmene e addirittura senza vederle, così come a volte mi

sfugge – e occorre che qualcuno mi ci fermi davanti – una qualche magnificenza.

Al contrario posso trovare affascinante una città generalmente giudicata brutta oppure insignificante e incolore. Sarà perché un particolare, una frase colta per strada nella parlata di lì, una porta spalancata su una strada vuota, un passaggio quasi occulto tra due vie, un volto affacciato a una finestra mi immette in una vicenda immaginaria di cui per un attimo sono parte anch'io? Il ricordo più vivo che ho di New York – città di cui è facile dire che a prima vista è terrificante e che in un secondo momento entusiasma come sede ed emblema insostituibile di vitalità anche nel marcio, anche nella degradazione – è di una casa abbandonata di là dall'Hudson, un tempo residenza di qualche Gatsby tra gli anni Venti e Trenta: puntualmente mi appariva davanti come un'ossessione, un enigma di continuo riproposto nello scorrimento del traffico lungo il Riverside Drive. L'ho scritto da qualche parte e ne ho trovato il riscontro, quasi con le stesse parole, in una prosa di Jiménez.

A particolari e istantanee del genere si ricollega, fino a identificarvisi, il rapporto che la memoria intrattiene con la nozione di una città, quello che ci fa chiedere a distanza di anni che cosa sarà mai stato di esistenze che abbiamo sfiorato e anche solo intuito. Effetto di un abito mentale per così dire impressionistico, tutto fondato sulla sensibilità pura, strettamente personale e abbandonato alla sensazione e all'emozione. A questo corrisponde la difficoltà, se non altro, nel concepire le cose in termini di massa e di collettività; e l'attenzione incorreggibile alla nostra storia individuale che ha come sfondo o contorno nient'altro che una folla indistinta.

Come si supera questo atteggiamento? Più con l'avversione, ritengo, che non con un sempre più improbabile amore. Anche a guardare le cose en artiste, un confronto viene a stabilirsi tra la piccolezza del singolo e il grandioso, a volte il mostruoso, che pure è opera di uomini, di una grande città: un confronto ossia una insofferenza rabbiosa si va sostituendo all'euforia con cui in un'epoca trascorsa alcuni spiriti guardavano alla città in crescita, alla città proiettata verso il futuro. E vale la pena di notare che le immagini più attendibili della realtà cittadina, qualunque essa sia, ci vengono dallo scarto, dal rapporto difficile di diffidenze, d'incompatibilità tra quella e l'animo di chi la rappresenta.

1975

POETA A PALAZZO

... il piusù e il piugiù della poesia, il suo davanti e il suo didietro, il suo essere in e il suo essere out. Sempre meno gli interessa il discorso congetturante, divenuto da tempo un vero e proprio genere letterario, anzi il genere letterario per eccellenza, prevaricante e in parte sostitutivo dei testi che ne formano l'oggetto, dunque peggio che parassitario. Da una parte constata con stupore in sé e in altri l'esistenza pervicace o piuttosto l'incredibile persistere del male cronico del fare versi (e a volte gli effetti che tale sopravvivenza esercita, come una droga, su sé e su altri, secondo gradi diversi); dall'altra osserva le vicissitudini della «persona» – cioè del titolare dell'esercizio scrittorio – sia che si aggiri come scriba di questo o quel potere, sia che si candidi a piffero di qualche rivoluzione.

Poeti, poeti, ci siamo messi tutte le maschere – aveva detto una volta il Vecchio.

Chissà che agli scrittori di versi non rimanga oggi altro che una maschera: quella, appunto, del poeta.

«Ritengo che a interrogarsi sulla sorte dello "scrivere", si rischi di cadere nel complesso del dirigibile.» Lo ha scritto di recente Umberto Eco e tanto basta. Una testimonianza generazionalmente più fresca è fornita da Alfonso Berardinelli: «che si dispieghino tanto imponenti forze teoriche intorno alla letteratura ci sembra opera di enorme spreco e di scarsa chiaroveggenza». Insieme «si deve prendere atto che l'estensione del pubblico della poesia coincide più o meno con quella dei suoi autori virtuali o reali». E tuttavia «una sociologia del produttore di testi poetici sarebbe senza dubbio interessante». In questo senso l'attenzione si sposta dalle problematiche alle vicissitudini di quegli avventurosi immaginari operanti in uno spazio sempre più ristretto che sono oggi gli scrittori di versi, li vede procedere in mezzo alle frane reggendo lo strascico della loro antica qualificazione, del loro svaporante stato sociale. Insomma; preferisce vederli in azione (si fa per dire).

1976

UNA RECITA E UN APPLAUSO

Qualcuno ha notato che nella Recita il barometro è quasi sempre sul brutto, pioggia neve umidità. Si potrebbe osservare che nei Giorni del '36, che sta alla Recita come un racconto lungo può stare a un romanzo o meglio a un poema, segna invece soffoco e calura se non proprio sereno e asciutto. Senza dare un peso particolare a questo raffronto direi che fuori da ogni intento simbolico il maltempo si addice alla Recita, al girovagare disperato di quella compagnia di guitti destinata a non arrivare mai alla fine dello spettacolo.

Con poche eccezioni la gran parte degli episodi che scandiscono il film, a cominciare, va detto, da quelli storicamente riscontrabili anche in termini meteorologici, ha come sfondo il tempo incerto delle stagioni intermedie oppure le tenebre e il gelo dell'inverno.

C'è poi l'ossessione dei muri, delle porte, delle staccionate, delle serrande – lo slavato, lo stinto, lo slabbrato, il rugginoso delle pareti, delle imposte, della mobilia, degli infissi con qualche macchia di colore stranamente intatto o sbavato. L'indugio dello sguardo su questi aspetti, che ad alcuni è parso eccessivo e che io trovo invece perfettamente attivo e funzionale, non ha a mio parere niente di estetizzante, nessun pittoricismo che si esaurisca in se stesso. In me ha provocato attesa e ansietà, ma di genere indefinito, più vicino a una psicosi autodivorantesi che non alla sospensione connessa con lo sviluppo dei fatti. Henry Miller nel Colosso di Maroussi scrive: «Mi piace, la base dell'Acropoli, più dell'Acropoli stessa. Amo le casupole ruinate, la confusione, l'erosione, il carattere anarcoide del paesaggio». Davanti a quei muri, tra quelle pareti, lungo quei selciati sconnessi, nella polvere o nel fango si coglie la quotidianità della Grecia reale e insieme il suo mistero. È povertà ma non degradazione, non ha niente dell'abiezione di certi quartieri metropolitani, non è squallore. Questo lo si incontra altrove e, si fa per dire, più in alto. In genere si paluda di classicità, di ciarpame ellenico (busti antichi, elmi di

cartone dorato, lance...). Se parla, parla in katharèvusa, la lingua dei puristi. È, nella vuota ma prevaricante staticità e ripetitività, l'anacronismo, la degradazione del mito. Il cipresso sulla secca dove avviene la tumulazione della salma di Oreste, quello sì, è coerente con quel mondo povero, con la terra «chiusa, tutta monti», cantata da Giorgio Seferis. Tornerò su questo nome.

L'applauso che nel film accompagna la tumulazione è stato anche il nostro applauso al film, passato inosservato ai più una prima volta a Milano, una sera di luglio di due anni or sono. Abbastanza ingenuamente mi ero chiesto se quel battimani così vibrante e insistito nel film avviato al suo epilogo, pur cadendo del tutto significativo in quel punto, per caso non corrispondesse a un rituale generalizzato, in uso da quelle parti. Ho fatto persino interpellare qualcuno in Grecia a questo riguardo avendone risposte incerte. E infine no, niente di tutto questo. L'applauso nasce irresistibile e semplice dal senso di tutto il film – e oltre tutto ad applaudire sono gli attori di una compagnia di giro senza altra mercede, nel migliore dei casi, che l'applauso. Me ne sono convinto rivedendo l'opera nel suo secondo e ben più lungo soggiorno milanese.

A me che non sono un competente e nemmeno quel che si dice un appassionato di cinema ma che al cinema vado spesso con passione, La recita ha fatto pensare che per la prima volta in questi anni più recenti mi trovavo ad assistere a un film politico senza avvertire forzature, né macchinosi o per altro verso semplicistici trapassi dall'intenzione all'immagine, dall'ideologia all'espressione, esente da demagogismi e mistificazioni, splendidamente libero da ogni costrinzione imposta da una scelta astratta del tema. La naturalezza con cui si fondono i tre piani – storico, esistenziale, scenico – induce lo spettatore a partecipare individualmente e coralmente fin dalle prime sequenze a quanto passa sullo schermo, a sentirsi greco tra altri greci, greco di ieri e di oggi, per circa quattro ore filate senza che la tensione si allenti neanche per un attimo. Il discorso si può ripetere anche a guardare le cose dal versante della resa formale. Se si avvertono echi, suggestioni, influssi di varia provenienza, come da più parti non si è mancato di osservare, il fatto diventa inessenziale: tale è il grado di fusione, e vorrei dire l'agilità con cui il regista li amalgama e li supera rendendo irrilevante l'identificazione dei singoli ingredienti. Almeno per me che non parlo come critico ma, lo ripeto, come semplice spettatore. Spettatore tuttavia particolarmente favorito rispetto ad altri dall'essermi trovato in Atene e dintorni tra l'estate e l'autunno del '42, anno cruciale insieme al successivo, e per avere più tardi, sulla traccia di quell'esperienza, frequentato l'opera poetica di Giorgio Seferis sia pure con la mediazione di Filippo Maria Pontani che lo ha studiato e tradotto. Il 28 ottobre di quell'anno, data di diverso e opposto significato per noi e per il popolo greco, ho visto la folla inerme di Atene qua e là armata delle sole aste delle bandiere, affrontare in una manifestazione improvvisa i granatieri italiani e le ss. Sotto lo sventolio del vessillo nazista issato alto sull'Acropoli ho visto in quei mesi gente rotolare lungo i marciapiedi abbattuta dalla fame – e negli occhi dei greci l'odio per i nostri alleati d'allora misto alla strana un poco beffarda benevolenza riguardo a noialtri, a quel tempo complici subalterni dell'oppressore. Non ho visto il peggio, non c'è stato tempo per questo. Ma ce n'è stato abbastanza per cogliere il respiro di una città in attesa attraverso una lunga notte, per intuirne dopo, da lontano, la delusione e l'ulteriore e se

possibile più cupa tragedia. Di questa, e del suo riproporsi a varie scadenze e sotto aspetti diversi, ci parla La recita secondo uno sviluppo che non è rettilineo e al quale le sovrapposizioni e le intersecazioni dei tempi e delle immagini danno il ritmo di un ricorrente destino di sciagure, tradimenti e lutti. Avevo già inteso per mio conto questo ritmo nell'opera di Seferis e in particolare in una poesia che mi dispiace di non riportare qui per intero:

> La giornata era fosca. Nessuno prendeva decisioni.
> ...
> I soldati presentavano le armi quando venne
> una pioggia fina fina.
> «Non è greco, è scirocco»: l'unica decisione che
> s'udì.
> Pure, lo sapevamo che l'indomani non avremmo
> avuto
> più nulla, né la donna che beve al nostro fianco il
> sonno, né la memoria d'essere stati uomini, una volta,
> più nulla l'indomani.
> ...
> Girava una musica funebre nella pioggia sottile.
> ...
> Una totale resa; neppure più le nostre mani;
> le nostre donne schiave alle fontane
> e i nostri figli nelle latomie.

La poesia si intitola L'ultimo giorno ed è datata Atene, febbraio 1939. L'allusione è alla dittatura di Metaxàs la cui censura impedì infatti la diffusione del testo, ma vi si legge anche il presagio della guerra imminente e dell'esilio. In me ha accompagnato emotivamente il lungo episodio che nel testo della sceneggiatura porta la data dell'autunno 1939. Non diversamente il monologo del padre (Agamennone nella sceneggiatura) sulla catastrofe di Smirne nel '22 l'ho ascoltato come una versione demotica della rievocazione che Seferis ne fa in questo brano di prosa:

> Ormai è un fatto d'ordinaria amministrazione parlare delle distruzioni delle guerre. Ma è una cosa più grave avere dentro le viscere la repentina rovina d'un mondo vivissimo con le sue luci e le sue ombre, i suoi riti di dolore e di gioia, la fitta rete della sua vita. Avere ancora nell'orecchio lo scricchiolio delle sue giunture al momento del crollo.

Non so quanto Anghelòpulos gradirebbe questi accostamenti ed altri che potrei fare (ad esempio: La nostra mente, una foresta vergine/d'amici assassinati) né se gli sia politicamente gradito il nome di Seferis. Può darsi che no. Penso che semmai sentirebbe più affine o più familiare, per comunanza di vicende e di clima, il nome di Ghiannis Ritsos. In comune con Ritsos ci sono certamente situazioni specifiche, di lotta contro lo stato di cose, mentre in Seferis l'accento batte con crescente cupezza sull'ineluttabilità. Ma in

comune con Seferis c'è un dato di fondo, un patrimonio di memoria ancestrale che è natura e sangue prima ancora che cultura. Siamo di nuovo a una forma di suprema naturalezza per cui la dimensione mitica si insinua quasi inavvertitamente, entra d'istinto nella dimensione storica ed esistenziale. S'intende bene come sotto questa compresenza di passato e attuale, in questa simultaneità e circolarità di azione e memoria, i nomi dell'antichità mitica, attribuiti nella sceneggiatura ai personaggi come indicazione e orientamento dei ruoli, siano poi taciuti, ad eccezione di quello di Oreste, nel corso dell'azione filmica.

Anche per questo ho qualche esitazione nel definire cinema politico il cinema di Anghelòpulos. Nonostante l'intento dichiarato e l'indirizzo inequivocabile, mi sembra che circoscrivendolo a un «genere» se ne limitino l'evidenza, la molteplicità degli strati emotivi culturali e stilistici, in definitiva la ricchezza di cosa esistente e operante, la prodigiosa facoltà di incorporare e articolare in una narrazione sussultante ma unitaria i materiali che la memoria individuale e collettiva, le passioni e l'esperienza, hanno accumulato davanti allo sguardo del regista. La recita stabilisce con lo spettatore un rapporto di reciprocità quale raramente si è visto. Offre elementi di giudizio. Esplicitamente non giudica, ma porta a giudicare. Lascia che i fatti parlino – e lentamente, implacabilmente i fatti parlano da sé. Chi c'è, che cosa si muove dentro il piccolo gruppo di uomini e donne che in un mattino del novembre 1952 sbarcano in una anonima stazione della provincia greca? Hanno una lunga storia alle spalle, ma noi non la conosciamo. La conosceremo più tardi attraverso le quattro ore di un filmato che copre, con la loro, tredici anni – e che anni – di storia greca. Su questa l'obiettivo si chiude mentre il gruppo si raggela e sbiadisce, si stinge come in una vecchia foto datata autunno 1939, in cui la nube dei volti annulla le singole identità e ne occulta il futuro. Dal buio e dal silenzio sopraggiunti lo spettatore sente sprigionarsi una superiore pietà. La recita può ricominciare.

Dovunque viaggio – direbbe Seferis – la Grecia mi accora.

1977

AUTORITRATTO

Sono senza dubbio un meteoropatico. Tanto più ora che mi sento in disaccordo con tre delle quattro stagioni che formano l'anno: vorrei che fosse sempre estate e che nessuna anomalia atmosferica venisse a turbarla. Essere in disaccordo con le stagioni significa essere in disaccordo con l'esistenza a cominciare da se stessi. Scrivere fa parte dell'esistenza sebbene io abbia qualche dubbio in proposito. Il dubbio deriva, a seconda dei casi, dall'ipotesi di un di più di vitalità che lo scrivere rappresenta oppure, all'opposto, dal sintomo di incompletezza, di non adeguata attitudine a vivere pienamente. Anche questa è meteoropatia e anche questo spiega come io scriva a intervalli e come per me trascorrano lunghi, lunghissimi periodi in totale assenza di scrittura, non però di caduta del pensiero rivolto alla scrittura. Diciamo pure che si tratta di lunghi periodi non di astinenza, ma di impotenza vera e propria. Duole confessarlo, al punto che ogni tanto cerco di persuadermi che si tratta invece di una lenta assimilazione in vista di una messa

a fuoco, di silenzio non forzato ma necessario, imposto da una mia natura particolare, tanto che una volta l'ho chiamato «silenzio creativo», niente meno. Così sbagliano i benevoli che mi attribuiscono (qualcuno, anche più generoso, dice che è la mia forza) una sorta di perfezionismo. Infatti non ho ancora imparato, alla mia età, un vero e proprio lavoro a tavolino e dispero di impararlo. Dispero perché mi dico non solo che sarebbe ora di averlo imparato, ma perché sono certo che mi farebbe bene proprio fisicamente guarendomi tra l'altro dalla meteoropatia: rimedierebbe, ad esempio, al disagio che stride in me in certe giornate invernali di vento e sole, da me avvertite come una stortura funesta. Per fare lavoro a tavolino o, se si preferisce, per fare laboratorio mi occorre una mediazione. Allora sì che mi riesce e ci provo gusto. La mediazione può essere data dal testo di uno straniero che io sia tentato di tradurre o anche, persino, che mi sia stato chiesto di tradurre. Molto più raro il caso di un testo scritto in precedenza da me e di cui mi sia dimenticato. Anche questa è una mediazione. Ma riscriverlo no, orrore, caso mai aggiustarlo qua e là, applicarmi col favore della distanza a quei tre o quattro punti che a suo tempo, ricordo, mi avevano lasciato scontento o addirittura mi avevano estraniato, è la parola, dal mio stesso testo. La mediazione può venire anche da una committenza? Qualche volta sì, a patto che per qualche via l'interesse del committente coincida con un mio interesse del momento, ma questo è ancora più raro e non è ovviamente in connessione con, come dirlo?, con l'attività intermittente dello scrivere versi alla quale è legato, quasi esclusivamente, il mio nome.

Non saprei dire, per fare un altro esempio proprio lampante, se sia il caso della chiacchierata a cui qui mi abbandono. Probabilmente no, se penso alla costrizione che mi sono imposto per avvicinarmi al tavolo e riempire pochi fogli a questo fine. Quando qualcuno mi chiede se lavoro, se sto lavorando, non so precisamente che cosa rispondergli. La risposta, abbastanza penosa ed elusiva, è: «Sì, a strappi»; oppure, più raramente: «Sì, ho scritto qualche poesia». Lavoro, nel caso specifico, è per me solo il lavoro compiuto, obiettivamente accertabile. Molto più nebuloso e difficilmente localizzabile è il lavoro che si va facendo, cioè le fasi e il corso del lavoro. Per questo invidierò sempre chi fa lavoro di filologo, di storico, di archeologo, di restauratore e un po' meno i critici, specie i recensori, e i narratori a tempo pieno e di ampio respiro. Se poi l'interlocutore insiste e mi chiede in che cosa consistano gli strappi, cado in un imbarazzo di tipo molto analogo a quello che si prova nel raccontare fedelmente, punto per punto, una propria vicenda molto personale e privata. Non sempre tale imbarazzo è pudore o scontrosità, anzi. È contraddetto da una voglia addirittura sfrenata di raccontare come da una prima sensazione, da un fatto anche accidentale che le si apparenti, si sia formato un primo nucleo espressivo magari concentrato in un verso di quelli – dicono – dettati dagli dei e che si avverta destinato, mentalmente collocato all'inizio, o a metà, o a tre quarti, o alla fine di una poesia che è ancora tutta da scrivere e della quale si intravede sin da quel momento, nemmeno tanto confusamente, il profilo, la dimensione, l'estensione, se sarà lunga o breve o così così eccetera. È una voglia che si rinfodererà presto perché tanto si sa che mai, mai potremo trasmettere all'interlocutore, per quanto interessato e partecipe egli sia, l'intensità con cui l'impercettibile fenomeno è stato da noi vissuto, salutato come un piccolo miracolo.

Se poi qualcuno mi interroga sull'origine e sul senso generale, o peggio ancora sul fine di mie tematiche privilegiate, il mio imbarazzo si aggrava ulteriormente; ma non sarà mai tanto grave quanto l'imbarazzo dell'interrogante al quale rimarrà certo l'impressione di avere tentato un sondaggio sul vuoto. La verità è che non posseggo tematiche privilegiate; oppure, se le posseggo, non me ne rendo conto. Tra l'altro ci sarebbe il rischio di confonderle con determinate disposizioni di spirito, ossia di farne le costanti corrispettive di particolari situazioni psichiche, sfumando così nella psicologia. Posto che di tematiche e di temi si possa in qualche modo parlare, la cosa ha per me un senso concreto solo se riferito a una singola poesia, ma avvertendo senz'altro che non in vista di quella tematica o di quel tema la poesia ha preso le mosse.

S'intende che di queste confidenze, come chiamarle altrimenti?, non faccio una regola, tanto meno per altri. Cerco solo, perché questo mi è stato domandato e a questo solo rispondo, di rendere conto di come vedo me stesso di fronte a ciò che scrivo o meglio ancora ho scritto: con riluttanza data dal disagio di andare attorno con la qualifica di scrittore e più specificamente di poeta, denominazione di cui non c'è ragione di vergognarsi ma che mi disturba se appena penso a quella specie di corpo separato, di inesorabilmente recintato zoo che è divenuto, per tante ragioni e nonostante molti segni contrari, che ritengo fallaci o speciosi, il mondo degli scrittori e in particolare dei poeti. Avere coscienza di questo e a tempo stesso avere puntato troppo nel corso di un'esistenza sul pensiero dominante della poesia, ecco una grave contraddizione di cui soffro e che debbo tuttavia ammettere. Ciò non toglie che vorrei veder dissolversi quel mondo – ho detto degli scrittori e dei poeti, non della scrittura e della poesia, ossia delle opere –, cadere le sbarre che recingono lo zoo del corpo separato al quale nonostante tutto appartengo. Ma supponiamo che la recinzione si annulli. All'esterno di questa c'è la giungla attuale, inutile nasconderselo. Quale sentiero seguiranno i cani sciolti? Mi tornano in mente certi versi del mio amico Giorgio Caproni che cito spesso con divertimento ma prendendoli estremamente sul serio:

Non chieder più.
Nulla per te qui resta.
Non sei della tribù.
Hai sbagliato foresta.

A Milano, qualche anno fa, c'è stata una mostra d'arte intitolata La ricerca dell'identità, titolo contestato da alcuni in quanto mero pretesto, insegna gratuita sotto cui riunire un certo numero di opere più o meno pregevoli, più o meno indicative. Comunque sia quel titolo ha il senso di una giustificazione provvisoria, di una risposta alle oziose domande del perché e del per chi si scrive o, in genere, si opera. Non fa che rispondere a un motivo ricorrente nel nostro tempo, tanto da far dire che tutto, oggi, ogni operazione o manifestazione fondata su una volontà espressiva non è altro che ricerca dell'identità. Difficile supporre, oggi che nessuno si sentirebbe più anche solo di immaginare una definizione dell'arte, della poesia e tanto meno di immaginarla una volta per tutte, difficile supporre che un dipinto o una poesia o in generale una forma perseguita con

intenti d'arte abbia altro significato che questo; non una definizione del fatto di mettere segni sulla tela o parole sulla carta, ma certo una motivazione o addirittura una discolpa per operazioni del genere: appunto, la ricerca dell'identità. Di sé e di altri, naturalmente; anzi degli altri rispetto a sé e di sé rispetto agli altri. Almeno per quanto mi riguarda non saprei oggi – insisto sull'oggi – motivare o giustificare altrimenti quanto ho scritto o suppongo di scrivere in seguito. Questa ricerca, almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è una caccia che non presuppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive, se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita.

1978

LA NEMESI

Incerti sul dove andare stasera, soprattutto decisi a evitare per una volta le facce note, ho un improvviso ritorno di memoria: «Mi parlavano di una cosa prelibata di qui, il ginocchio di porco. Mai avuto il bene di assaggiarlo, una volta perché non c'era tempo, un'altra perché il posto giusto era chiuso. Non mi è mai riuscito. Dicono che è una delizia».

– Ginocchio? – fa uno – Non è possibile. Deve essere stinco di maiale. Sì insomma, dev'essere proprio roba da buongustai.

– E dov'è? – dice Carlo.

– Ma come, non ti ricordi? A Sachsenhausen.

– Sachsenhausen? Mai sentito.

– Ah come mi hai letto male. A Sachsenhausen, dall'altra parte del fiume. Per tua espiazione: Carlo, Carlo, non avrai altro poeta, altro Virgilio, all'infuori di me.

– Ma certo, ma certo. Andiamo a questo Sachsenhausen.

Andiamo. Passato un ponte, attraversati certi quartieri bui, si arriva a una taverna piena di fumo e di frastuono. Troviamo posto per miracolo. Stavolta lo stinco non ci sfuggirà. Attacchiamo il piatto fumante.

– Che pessimo scalco sei – osserva Carlo Fruttero. – Va preso con delicatezza, non vedi? Non così. Guarda come faccio io. Bisogna aprirsi una strada piano piano, scavare un tunnel tra osso, cartilagini e polpa. E poi, con calma, con eleganza procedere verso il tenero, verso la squisitezza, arrivare alla delizia con metodo. Tu invece lo stai maciullando. Sei un barbaro, un sacrilego.

Ha ragione. Ormai è troppo tardi, lo scempio è irrimediabile. Abbandono il piatto a metà.

– Che sciagurato che sei – conclude Carlo che invece ha fatto piazza pulita con correttezza esemplare.

Passano due giorni, siamo alla fine della trasferta. Fitte fastidiose benché intermittenti, a tratti addirittura laceranti mi assalgono. Al ginocchio destro. La nemesi esiste.

1979

NEGLI ANNI DI LUINO

Il canto notturno Regolarmente ogni sera poco dopo le undici, specie nella bella stagione, un canto percorreva la via principale del paese già addormentato, ad eccezione forse di me che non prendevo sonno prima che il canto fosse passato. Sapevo chi era e ne seguivo dentro di me il percorso tracciato a voce spiegata nell'oscurità fino alle prime case di Voldomino. Il canto – era piuttosto un inno impetuoso – culminava sotto le mie finestre colmando di un'ebbrezza fugace la mia attesa, presto mutata in apprensione di sentirlo finire all'altezza del Ronchetto e del passaggio a livello, dove infine, addolcendosi via via nella distanza, si spegneva abbandonandomi al sonno.

Ma non solo quel canto isolato transitante di notte aveva scosso il mio cuore. Altre note si levavano nelle sere estive dai fonografi delle ville o, attorno a queste, dalle stradette in cui spiccavano macchie luminose di fiori d'intenso profumo e braci di sigarette punteggiavano l'oscurità. L'onda melodica toccava boschi e poggi, tendeva ad alture invisibili, s'impennava a una linea di creste collinari per affacciarsi e dilagare su pianure bianche di luna a lambire con lo strazio di non so quale Pierrot piangente i grandi roghi delle passioni politiche avvampanti in quegli anni: al fondo di un nostro sogno italiano le città, Bologna Genova Firenze, più favolose dell'allora non così prossima Milano...

Il motoclub S'involavano di sabato o di domenica mattina, spesso, chi le avesse, con mogli o fidanzate o amiche poste a cavalcioni sulla sella posteriore appositamente installata, oppure sistemate nella carrozzetta del side, e a brevi intervalli si avventavano sui lungolaghi, alcuni in eleganti e a volte galanti evoluzioni e rincorse dietro qualche nuova e per quei tempi del tutto insolita e rara e inquietante amazzone intruppatasi nel gruppo di quei centauri di nuovo stile.

Per un poco nella cava desolazione lacustre perdurava l'eco del viaggiante motoclub rimandata dai tornanti della «sponda magra» o dalle prime rampe verso la Svizzera, dal Poppino, dai Due Cossani, dalla Trebedora... poi sul paese si stendeva il silenzio delle quattro pomeridiane rotto solo dalle campane del Carmine, quando le nere limousine del Tullio Battaglia e di altri pochi industriali italiani ed elvetici, scivolavano alla volta del Kursaal e della sua terrazza sul lago...

Il matto di Bedero Piombava in paese all'improvviso dentro l'alone vermiglio della sua follia scatenando un generale fuggi fuggi di ragazzini, che poi, vinto il timore, gli si accodavano accordandosi al suo passo cadenzato e svelto, mosso da una marcetta di cui lui solo percepiva l'onda prorompente dagli ottoni di una invisibile banda musicale. Scorrendo tra due siepi di ilarità appena venata di apprensione, dirigeva a gesti, sempre marciando, quella banda inesistente. Dicevano in giro che anche lui si era preso la sua dose di botte per via di un garofano, rosso, testardamente tenuto all'occhiello – e che per questo da allora si era finto pazzo: prolungando così di domenica in domenica, – giorno prescelto per le sue incursioni in paese – un imperterrito elogio di quel colore che altri avevano spento. Lo vedo risorgere nel suo nome, tremendo d'allegria, gli occhi spiritati e giulivi, dalle ceneri di tante domeniche del '24, '25, '26 e seguenti.

Arrivavo a Luino per via stradale una certa volta dopo molti anni che ne mancavo. Adesso so bene a partire da che punto, non il presentimento, ma la presenza fisica di Luino comincia a rivelarsi nella sua identità concreta. Sempre da allora scocca immancabile a quel punto un verso del Petrarca, che non è il caso di citare qui. Ma il tuffo al cuore non si produce sempre allo stesso modo: a volte è rimprovero, a volte rassegnazione, altre volte impeto di irruzione in un paesaggio come se fosse nuovo. Fatti miei? eh sì, purtroppo, fatti miei; idoli, che qualcuno potrà anche chiamare feticci. Diciamo: idoli della memoria.

Potrei farne sfilare una lunga serie se appena insistessi. Ma non sto facendo una ricerca né sono al cospetto dell'analista. Ho detto in altra occasione che certe figure legate al filo sottilissimo del loro nome hanno assunto in me proporzioni che le fanno più grandi del vero e che ogni tanto, se incontro per le strade del paese qualcuno che vagamente me le ricorda, ho un soprassalto nel ravvisarle ridotte alle loro proporzioni reali. Les dieux s'en vont; e con essi il Valerani, il Ballinari, l'Ortalli, il Rapazzini, il Vanoli e via rammemorando. Una o due generazioni bastano a far scivolare nell'ignoto il sito che fu detto del Miravalle e a rendere dubbia come punto di riferimento la curva del Battaglia.

La diga di Creva Un viottolo costeggiava il vecchio stabilimento e l'incontro così spesso ripetuto, ogni volta arrivandoci col cuore in gola, era con un tondo occhio cieco, nereggiante – un oblò, uno sfiatatoio. In un afrore come di torrefazione fiottava sbuffando l'essenza di oscure lavorazioni perpetrate tra quelle muraglie. Un altro enigma mi aspettava a pochi passi dal «mostro»: il colore che oggi direi chimerico, di acque immobili e specchianti, filtrate chissà di dove a espandersi in quel bacino. Un colore limpido e intenso, talmente estraneo, come dire?, a ogni idrologia (niente in comune con le acque note del Verbano e del Tresa), da risultare nient'altro che colore, colore allo stato puro. Turchino, qualcuno disse (mio padre?), e poi parlò di turbìne evidentemente in relazione ai meccanismi regolatori di quel prodigio, sicché un'incantevole associazione di suoni si ripercosse nella mente sovrapponendo un termine all'altro, per poi sprofondare e riproporsi dopo un'enormità di anni una certa mattina in un ron-ron di motori sul mare aperto, in un alto mare, che dirlo azzurro o celeste parve proprio inadeguato.

La trincea Nei dintorni di Creva, in un punto in cui il paesaggio si apriva su pendii e distese di prati, c'era un'opera fortificata, impropriamente detta trincea. Da che cosa e da chi e rispetto a quali provenienze avrebbe dovuto difenderci, chi sa o allora sapeva? Messa lì a quel modo, ancora mi domando se avrebbe mai sbarrato la strada all'invasore tutelandoci, o se invece non gli sarebbe servita come punto d'appoggio qualora altri sbarramenti non lo avessero bloccato in precedenza. L'orientamento non aiutava a capirlo. Su e giù dunque per quel camminamento, allora, saltando da una feritoia all'altra nel gioco delle penombre e dei riflessi. Camminamenti, feritoie, trincee; ma anche profughi (venivano da Rovereto), disertori, spie. Di questi termini andava arricchendosi il vocabolario infantile; e soprattutto l'ombra terrificante della spia di cui favoleggiava il paese si proiettava, sintomo precoce del mistero, su quelle scorribande nel camminamento, tra lunghi brividi di feritoia in feritoia.

Le rogge Acque appena cantanti, scomparse, riapparse tra foglie e fili d'erba, fruscianti, zittite, redivive, confuse con le voci delle frasche, col verso degli uccelli... Intorno o lungo i declivi del Möt (si scrive così?), del Rocol, del Longhirolo, tra siepi che erano ricami, curate come in un giardino signorile, vedevo quei rivoli tutti assieme accorrere a un loro ideale luogo di raccolta: al Dazietto, a San Bernardino, sorgive oggi estinte. Mai acqua parve più pura, più refrigerante, più inebbriante all'eterno assetato che sono io.

Il Miravalle Così, dal nome dei proprietari e gestori, l'assieme formato da uno spiazzo per il gioco delle bocce e da un'osteria. Oggi annullato da un'ala continua di fabbricati con uffici e negozi. In pieno centro cittadino; ma gli è connessa un'immagine di domeniche estive, di pomeriggi interminabili, di giocatori accaldati, scamiciati e vermigli, di sfilate abbaglianti di bicchieri svuotati e riempiti in continuità nel fragore giungente a scrosci, a folate, a rimbombi, dalla piazza su cui furoreggia la banda municipale.

Galleria di Laveno Lunga, così lunga e buia, fuligginosa galleria di Laveno. Tale da far supporre, anche in un breve distacco, anche nella certezza del ritorno, anche ora per riflesso di allora, a una Luino lasciata indietro per sempre in quel fumo, in quel frastuono, definitivamente alle spalle.

Queste cose, insieme a non molte altre, mi hanno formato. Si tratta di sostanze, ossia di qualcosa di ben più fondo, ben più inamovibile e inalienabile dei ricordi. Se provo a legare i vari punti tra loro, un secondo paese, che in parte ha e in parte non ha la stessa fisionomia, verrà ad affiancarsi a quello che siamo d'accordo nel chiamare Luino. All'interno del tracciato potrebbero muoversi personaggi, svolgersi storie di vivi e di morti. Qualcuno di nostra conoscenza si è provato a scriverle, le storie, e continua. Io ci ho provato una volta e mi è andata male. Questa volta ho solo allineato dei dati cercando di illustrarli per come a suo tempo, in quel tempo remotissimo, li ho vissuti. Ma si sa come questa sia un'impresa disperata, come risenta di sovrapposizioni inconsce, di incrostazioni e muffosità, inquinamenti, letteratura. Ma in fondo non sta qui, in questo mettere in comune il piccolo patrimonio del nascere personale alla sensibilità, la ragione ultima di queste righe? Si definisce un paese anche collocandolo in una prospettiva diversa, estraniandolo dalla sua quotidianità per poi tornare su questa con sensi rinnovati, arricchiti da scorrerie in territori che solo l'abitudine ci nasconde. Scriverne non è che un modo per viverlo, un modo tra altri modi.

1981

MORLOTTI E UN VIAGGIO

«... quella età della vita che le passioni si scoloriscono e l'esperienza e il disinganno tolgono le illusioni e, scemata la parte attiva e personale, l'uomo si sente generalizzato, si sente più come genere che come individuo...»

Mi ha colto all'improvviso il ricordo di queste parole di Francesco De Sanctis, specie le prime, mentre ascoltavo e soprattutto osservavo Ennio Morlotti alla Fondazione Corrente nel febbraio di un anno fa. Il discorso di De Sanctis era volto a suscitare un'immagine del Purgatorio e delle anime di questo, ma perché a un secolo e più di distanza riferirle proprio a Morlotti? Interrogato, messo alle strette, il nostro artista va ripetendo quasi ossessivamente che non gli è rimasta altra fede che questa: la pittura, «questa piccola cosa che possiamo chiamare pittura, che però per me è tutto». Affermazione o ammissione, a piacere: che fino a non molti anni or sono non sarebbe passata senza sollevare scandali e rimostranze di parte, di fazione, di questa o quella fazione. Personalmente vi leggo un modo abbreviato di dire altro. E cioè che quella fede, quella superstite speranza, quel «tutto» sta nello stretto, ansioso rapporto con la vita, con ciò che è percepito vivente, con la vita nel suo senso più ampio e insieme primordiale, ampio e primordiale tanto da includervi la morte: premessa e condizione indispensabile, in lui, al fare pittura al di là dei progetti e delle giustificazioni teoriche poiché «quel che scrivo e dico mi sembra un ribaltamento sbiadito, inerte, di ciò che il lungo e lento lavoro di cavalletto ha accumulato».

Ancora De Sanctis (con gli adattamenti del caso): «... dimenticare l'antico se stesso, le sue abitudini di concepire, di disporre, di colorire, e, seppellito in questo nuovo mondo, ricrearsi l'ingegno e la fantasia a quell'immagine, e con tanta spontaneità che pare non se ne accorga: oblio dell'anima nella cosa, il secreto della vita, dell'amore e del genio». Rende (mia la sottolineatura) la svolta che a un certo punto si è verificata in Morlotti, uomo e artista. Quale mondo? Quale immagine? Quale svolta? Ed eccoci in tema.

«Ci si può perdere nel verde della siepe come in uno sguardo o sentirsi un insetto dentro le cose.» Questa frase, questo pensiero, è attribuito a Morlotti da Ernesto Treccani in uno scritto del '61 e Morlotti stesso ha ribadito e precisato, nel corso di una intervista televisiva, il senso di quel suo «tutto» nel rapporto cui prima accennavo: «ho ancora fortunatamente l'amore per la natura, soprattutto il paesaggio, gli alberi, le ombre, eccetera, però vedo che è in conseguenza, in parallelo col trasferimento di questa emozione su un quadro». E qui, volentieri, a dissipare il possibile equivoco, si appoggia a una frase di Nicolas De Stäel: «Non si dipinge da quel che si vede ma da quel che si riceve».

L'oblio di sé nella cosa di cui parlava De Sanctis trova sviluppi impensati nel nostro secolo. Mai come nel corso di esso l'arte ha teso a dare vita all'inanimato. La vita segreta della cosa, il suo potenziale oscuro, erompe dalla corteccia dell'albero o dallo specchio d'acqua come un tempo questa o quella divinità, ninfa, semidio. Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento dell'effusione romantica. Alle estreme conseguenze di

quell'oblio di sé c'è la tensione della domanda dalla cosa a noi: lo sguardo scambievole che alla fine ne risulta ha il senso di una ipotesi in via di attuarsi, di un'essenza nascosta che si manifesta assumendo una forma visibile. Tutto ciò, credo, riguarda molto da vicino l'arte di Morlotti.

Che cosa nascondono nel loro aggrovigliarsi, frastagliarsi, scoscendere, dirupare, cingersi di bastioni e contrafforti, nei loro bagliori intermittenti, nel loro svolgersi, incupirsi, sconvolgersi, svanire, le rupi che accompagnano il viaggio da o verso le Alpi Marittime o l'interno della Provenza? Quale cuore segreto, quali linfe, quali risorse, quali misteri rinserrano nelle loro caverne, anfratti, sorgenti invisibili? Il viaggiatore col quale il muto dialogo va instaurandosi dispone appena del balbettìo definitorio prestatogli dalla nomenclatura: costone, sierra, crinale, pianoro, strapiombo, cengia, sperone... o tutt'al più il suo antropomorfismo gli farà ravvisare forme più familiari, somiglianze, analogie figurali, la rimembranza di un'acropoli.

Alle domande di cui sopra rispondono invece i pastelli di Ennio Morlotti. Sotto un cielo immutabile, da primo giorno del Creato, di un azzurro catturato una volta per tutte, le rocce ci parlano emettendo segnali. Sono segnali di luce, ma di una luce tutta interna, anzi di una realtà prima ignota che s'illumina dall'interno di sé, mediante un proprio specifico linguaggio che l'artista ha percepito. Le singole intitolazioni, si tratti di Finale Ligure piuttosto che di Porlezza, hanno appena il valore di un appunto da promemoria. Si tratta di un linguaggio fluido e mutevole quanto è immutabile quel cielo sovrastante. È insieme un viaggio della luce, che può essere di un giorno come di un'intera stagione; oppure di un tempo indefinito in cui il chiaro e lo scuro, l'umido e l'asciutto, e le stagioni stesse, volta a volta coesistono o si differenziano o si rescindono.

In questa serie di vere e proprie apparizioni e rivelazioni, che hanno dietro e non fuori di sé una fonte luminosa, nel loro screziarsi, raggrumarsi, distendersi in strati, in superfici assolate e calme, oppure in striature tormentate e intermittenti, cogliamo lo sviluppo di una metamorfosi spontanea della materia in eloquio. E quando questo si attenua e dilegua, come nell'imminenza della notte le rupi rimaste alle spalle del viaggiatore, e la luce si ritrae in se stessa lasciandosi dietro le linee, gli indizi del proprio passaggio, eccoci portati a ripercorrere con occhi arricchiti, fecondati, l'intero ciclo: riappropriati alla natura, ed essa a noi, in una grande pace.

1982

QUELLA SCRITTA DI LUXOR

Mi trovavo con alcuni compagni di viaggio – uno dei tanti viaggi organizzati che si fanno oggi in Egitto, il secondo nel mio caso – appunto nel tempio di Luxor, da non confondersi con quello di Karnak, molto più imponente, a qualche chilometro di là. Ecco che mi si avvicina uno della comitiva e mi dice: indovini che cosa sta scritto su quel muro là dietro. Dico a caso: Baudelaire. No, fa quello, ma ci è andato vicino. Venga a vedere. Vado e mi trovo davanti a quest'altro nome, inciso nitidamente, accuratamente, nel muro, in stampatello, poco più che ad altezza d'uomo: RIMBAUD. L'interlocutore quasi mi impone di pronunciarmi circa la paternità della scritta, se sia stato proprio Rimbaud a scrivere e

quando e perché il proprio nome. Rispondo che magari piacerebbe supporlo, ma che la cosa è senz'altro da escludere. No, dico, figurarsi Rimbaud, non era nel suo stile. E poi, per quanto possano aiutare le informazioni, scarse, di cui dispongo in proposito, non ci sono carte che ne parlino; e infine in che stato era questo tempio all'epoca di Rimbaud? Probabilmente coperto, avvolto nella sabbia, sepolto. Sarà stato – aggiungo – un qualche suo omonimo bottegaio di Charleville in ferie da queste parti oppure – più probabile – un giovane americano archeologo fanatico di lui, come quello che vediamo in questo momento, seduto a cavalcioni su un muretto a prendere rilievi. (Ci sarebbe però un'altra ipotesi – ho pensato ma non detto –: troppo patetica.)

La suggestione esercitata da quella scritta, mi ha accompagnato per il resto del viaggio: un'ombra ostinata da cui mi sentivo seguito, o preceduto. Tornavo a Saqqara dalle parti del Cairo, dove ci sono le decrepite mastabe, più antiche delle piramidi, abbozzi delle piramidi a tutti note: cadenti in un misto di pietre e sabbia, quasi informi, sul punto di disfarsi. Guizzò via nell'ora del tramonto, dall'una all'altra rovina, un essere caudato, s'imbucò. Spaventato, oppure schivo della nostra presenza? O piuttosto estraneo a questa, vivo in tutt'altra sfera? In ogni modo il nesso tra l'episodio di Luxor e quella fulminea apparizione e scomparsa fu immediato e ne serbai a lungo il ricordo.

Puntigliose ricerche successive sull'origine della scritta – già notata da altri viaggiatori negli anni Trenta, specie francesi, come poi ho potuto constatare: tra gli altri Cocteau – non hanno dato esito.

C'è ora da chiedersi se questa e consimili «spieghe» perpetrate su un testo siano legittime o almeno giustificate. Probabilmente no, in senso generale. Lo sono invece per me, voglio dire tra me e me stesso. Nel senso, intendo, di una contiguità, a cui tengo molto, tra l'episodio e il testo che ne è derivato. Quasi che episodio vissuto e testo scritto venissero a identificarsi in un unico accadimento. Discorso, lo ammetto, che un qualunque poeta della domenica potrebbe far proprio.

1982

PORT STANLEY COME TRAPANI

Giugno 1982. Quelli che stanno in questi giorni asserragliati nel sistema difensivo di Port Stanley, credo di saperlo che cosa provano. Noi come loro, saranno quarant'anni tra un anno, con l'ordine di resistere a oltranza: nel paese di Paceco, alle spalle di Trapani, di fianco alla montagna di Erice. Più volte mi sono trovato a immaginare come sarebbero andate le cose se una comune ispirazione fosse calata tra noi; e gli anglo-americani arrivati sul posto ci avessero trovati solidali con loro, le armi volte contro quelli che fino a un momento prima erano da ritenersi i nostri alleati. Una ispirazione comune, ossia accomunante – e qui sta il punto. Oltre il quale non va la mia immaginazione o fantasticheria tardiva, affidando all'improbabile ciò che ne sarebbe seguìto.

Oggi, 6 giugno, domenica, pare che nelle Falkland, dove adesso è inverno, il tempo stia migliorando. Da qualche giorno i vari mezzi di informazione vanno ripetendo che per Port Stanley è questione di ore. Più che su quel che accadrà mi concentro su quella

sospensione, sullo stato d'attesa di quei pochi uomini in armi che si fronteggiano in un'isola lontana e tra poco saranno faccia a faccia.

L'estate fu caldissima in Sicilia quell'anno. «E la polvere!» riferisce una testimonianza americana «un impasto di sterco di bestiame e di roccia gessosa polverizzata che penetrava in gola, provocando una sete insopportabile. Veterani del deserto, rotti a ogni peripezia, giuravano che era ancora peggio della sabbia africana.»

Venne un cappellano militare a celebrare la messa al campo. Ebbe strane parole nel corso del sermone. Disse che una bestia gravata di pesi, mandata avanti a spintoni e sferzate, ridotta allo stremo, che cosa fa?, recalcitra, stramazza, giace al suolo, non vuole più saperne di rialzarsi. Ecco, lui sì ce l'aveva l'ispirazione. Sebbene questa, come in seguito fu chiaro, provenisse da parte mafiosa e non dall'alto dei cieli. Il maggiore lo interruppe seccamente ingiungendogli di starsene stretto al suo ufficio di sacerdote e in quattro e quattr'otto la messa finì con una frettolosa benedizione.

Vennero poi alcuni ufficiali superiori e un generale a farci animo o piuttosto a rassicurarci rassicurando sé stessi a banchetto con noi: poco probabile uno sbarco da quelle parti; più probabile in Sardegna e chissà, nel Peloponneso. Passavamo notti insonni, in continuo stato di preallarme, illuminati a giorno dai bengala piovuti dai ricognitori che venivano a spiarci dopo l'immancabile incursione diurna dei quadrimotori su un porto ormai impraticabile e una città da tempo in agonia.

Venne anche un giovane federale fascista di fresca nomina, e come non rammentarne la pervicacia e la fiducia inconcussa in quella plaga spettrale, disertata da altre autorità civili e militari?

Una notte il mare si infuocò dalla parte delle Egadi sul tratto a noi antistante. Uno scroscio come di locomotive in corsa ci sorvolò andando ad abbattersi in chissà quale punto della notte. Si svegliarono i telefoni da campo avvertendo che alcuni mezzi non identificati muovevano verso la costa e che un lancio di paracadutisti era prevedibile, in concomitanza, nel nostro settore. Non era niente o quasi: un breve bombardamento navale a scopo dimostrativo. Lo sbarco era in corso altrove da alcuni giorni. Da noi sarebbero arrivati per via terrestre e un combattimento, o piuttosto una scaramuccia durata nemmeno quattro ore avrebbe messo tutto a tacere, con sollievo dei locali da tempo a noi ostili e addirittura minacciosi.

La storia di quei giorni oscilla tra l'interrogativo ansioso sul come, sul quando, sul da dove del fatto incombente e l'orrore della sua ineluttabilità. Una gran voglia di farla finita, ma a quale prezzo?, e insieme il rifiuto abbastanza vile che toccasse proprio a noi pagarlo.

Un pomeriggio che mi ero addormentato sulla branda da campo, sfinito da una di quelle forzate notti in bianco, una squadriglia di Lightning, i terribili cacciabombardieri bicoda, piombò a bassa quota sulle nostre teste, sfrecciò via senza farci assaggiare i suoi pungiglioni e le sue uova mortali. Mai l'amara realtà mi si era presentata in modo più brusco e agghiacciante, quanto più ci risparmiava irridendoci col mettere a nudo la nostra impotenza. A quell'ora gli amici rimasti nel Nord esultavano per la piega che gli eventi

andavano prendendo in accordo con le loro speranze riposte. Immemori di me, come ovvio, e della mia sorte. Da lontano li odiavo. Non i casi della guerra decidevano della mia sorte, ma loro stessi in letizia decidevano di me – al quale, dicendo di capirne lo stato d'animo, in una delle ultime lettere arrivate per miracolo si augurava buona fortuna nonostante tutto, l'unica possibile allora: di salvare la pelle, essendo l'anima duramente fuori discussione.

Chissà poi se è vero, a parte la naturale ansietà per lo scontro imminente, che gli attuali difensori del loro Puerto Argentino provano gli stessi sentimenti che provavamo noi allora alla difesa di Trapani, nel luglio del '43. Diversa la situazione, diversi i moventi, diverse le prospettive, diverso soprattutto il grado di convinzione. Ascolteranno certo le esortazioni dei loro comandanti, in ben altro modo che a suo tempo noi i nostri, primi a non credere, o a non credere più, alle proprie parole.

Si sa come le attuali vicende del Sud Atlantico trovino tutti d'accordo su un punto: che si tratta della più enorme assurdità cui ci sia stato dato di assistere in questi ultimi anni, tale da autorizzare le più fiorite ironie. Su questa ovvietà si innesta a dividere gli umori più che le opinioni un serpeggiante spirito di fazione, il parteggiare per questo o per quello a seconda delle simpatie, delle immagini acquisite, e molto meno degli orientamenti politici: qualcosa di molto simile alla passione sportiva e al gusto della scommessa. Il caso vuole che il seguito, e chissà se la fine, dell'avventura in corso venga a coincidere col campionato mondiale di calcio di prossima apertura in Spagna. Mi riferisco agli umori della gente, risultandomi astruse le ragioni in base alle quali operano i potenti. Io stesso, se mi interrogo, dopo aver convenuto col primo che incontro circa l'assurdità della faccenda, finisco con l'ammettere che desidero un rapido ingresso degli inglesi a Port Stanley. Il mio vicino può nutrire e dichiarare il desiderio opposto: che gli inglesi siano ricacciati in mare. Non ci azzufferemo per questo.

Ma vivaddio, dopo tante che ne abbiamo viste, dopo tante conclamazioni e sconfessioni, dopo tante prediche da così tanti pulpiti, possibile che non maturi una ispirazione più limpida, più completa, più ricca, più accomunante, più istantaneamente condivisa di quella che non avemmo né avremmo potuto avere noi in Sicilia? Possibile che i tempi non siano ancora maturi per questo? Che cioè, distrutte le armi per un impulso non dettato dalle norme che i regolamenti militari impongono nell'imminenza di una resa, per un moto simultaneo da entrambe le parti, la gente, la gente di laggiù, ossia i singoli, gli uomini, gli uomini mandati allo sbaraglio dai rispettivi governi, rompano la cerchia che li divide, si corrano incontro, si scambino grandi pacche sulle spalle, e magari reciproci festosissimi calcinculo, si abbraccino: alla faccia dei loro mandanti britannici e argentini. Non sono che poche migliaia di uomini. Possibile che un'idea del genere non li illumini tutti quanti di colpo? Che perdano questa grande occasione di un esempio da offrire al mondo intero? Di questa vittoria sull'assurdo ad opera dell'impensabile divenuto attuale?

1982

All'età di nove, dieci anni il mio cuore batteva fascista. Dolente, ma va detto per chiarezza e comodità di esposizione.

Mio padre, di simpatie nazionaliste in origine, poi interventista e combattente, fu tra i fondatori del fascio di combattimento di Luino. Ne uscì all'indomani del delitto Matteotti, per esecrazione del fatto ma anche disgustato dai «duri» che lo consideravano un moderato.

I ricordi che seguono si rifanno in parte, necessariamente, ai miei sentimenti e sensazioni di allora e in parte risentono del senno del poi. Difficile districare questo da quelli e insieme stabilire un equilibrio utile alla credibilità.

Tendono a ciò le precisazioni di cui sopra.

Ancora non si parlava di fascismo a Luino quando mio zio materno Angiolino venne a mancare. Da giovane era stato socialista, ma i baffi dalle punte all'insù facevano pensare che il suo modello d'eleganza fosse il Kaiser, Guglielmone, al quale vagamente assomigliava.

C'era stata una lunga guerra tra lui e il resto della famiglia per via della spartizione di una eredità, una cava di sassi dalle parti di Creva. E per altre ragioni meno chiare. Mia madre nonostante il divieto dei suoi aveva continuato a vederlo di nascosto, come un amante. Il ricordo che avevo di lui, molto sfumato a causa dell'età infantile e del generico divieto parentelare, si precisava ogni volta che la mamma rievocava, ancora tremandone, quelle liti. Il racconto culminava regolarmente nell'ingiunzione, imperiosa e sinistra nell'intransigenza dialettale del fratello: «Creva l'è mè. Mi voeuri Creva».

Poi uno muore e le liti, per un giorno, si dimenticano. Ci trovammo tutti riuniti, amici e parenti, il feretro già adagiato nel carro funebre, sotto una volta di bandiere rosse. Gli amici di gioventù, i compagni di fede socialista, che lo scomparso, a sentire la vedova, non frequentava da anni, avevano improvvisato la messa in scena. Giunti in anticipo sui rintocchi delle campane a morto diffusi sul paese all'avviarsi del corteo funebre, avevano dichiarato la natura laica delle esequie richiamandosi al mai smentito credo politico del defunto. Niente litanie, niente incenso, niente preti. Era stata certo una sopraffazione, ma chi poteva confutarli, dire quali fossero i sentimenti dello zio nell'ultima solitaria fase della vita? Non la vedova, donna chiusa in una sua gelida indolenza, vuota – pareva – in fatto di sentimenti e pensieri quanto più allettanti ne erano, o ne erano state, le forme (unica spiegazione, diceva la gente, di certe nozze premature e avventate), tenacemente avvinghiata fino a mattino inoltrato alla sede a lei più congeniale, il letto. Non il parentado, per le ragioni già viste.

La via principale di Luino si stacca dal lungolago e procede fino a un piazzale dal quale si dipartono quattro strade. La prima a sinistra svolta in direzione del confine, la seconda prosegue in vista delle scuole e del cimitero. Sull'angolo con la prima a destra è la villa che fu dei Battaglia. La seconda a destra è la stessa che, negli anni successivi, un cantore notturno, di cui ho scritto una volta, avrebbe imboccato, sempre cantando, per rincasare.

Giunto il funerale all'altezza di villa Battaglia e avviato ormai in direzione del cimitero, ecco sbucare da sinistra due preti col loro apparato di stole, croci, aspersori. E i compagni spingerli indietro, via via, fuori dai piedi, il nostro compagno non vi voleva, turné in gesa

vialter mangiapàn a tradimént. Una soffocata mormorazione, più di sconcerto per la religione offesa che di riguardo al defunto, si levò da una parte del seguito, ma su tutto sbottò la voce di mio padre:

– Vergognatevi! Ve la faremo pagare. Più presto che non crediate.

Il suo intervento avrebbe giganteggiato nel mio ricordo, come un notevole atto di coraggio, tanto più che non aveva alle sue spalle, allora, alcun manipolo di manganellatori. Altri l'avrebbero più volte rammentato negli anni a venire.

Non meno viva impressione avrebbe lasciato in me, di quell'episodio, la vista di un nudo femminile, bianchissimo, totale, campeggiante nel vermiglio di alcune bandiere. Raffigurava la Libertà? La Giustizia sociale? Ma io confusamente pensavo, per analogia, alla vedova dello zio Angiolino svettante ormai dal letto dove era rimasta, «chiusa nel suo dolore», dopo essersi fatta prendere da svenimenti.

In paese la donna della bandiera la chiamavano, chissà perché, la bella Tognina.

La camera matrimoniale dei miei era la più grande dell'appartamento che abitavamo allora. Occupava l'angolo al primo piano della casa, in corrispondenza con l'incrocio tra la via centrale del paese e la via fiancheggiante il giardino pubblico sottostante alle nostre finestre. Lungo i due tratti di facciata congiunti a formare quell'angolo correva un balcone a balaustra dal quale nei giorni dell'armistizio del '18 si era visto penzolare un tricolore fradicio di pioggia. Adesso, oltre al tricolore esposto in quella ricorrenza, il nostro balcone vantava, per la durata di una settimana circa, una fila di lampadine colorate dovute alla pubblica amministrazione, che celebrava così, in quel tratto centrale di Luino, non solo la ricorrenza di quell'avvenimento, ma un'altra data da qualche tempo fatidica: il 28 Ottobre. Quella data si era impressa in me principalmente a causa di due fatti, in stretto rapporto entrambi con l'evento che per tanti anni ancora sarebbe stato celebrato, accaduti in una stessa notte a non molte ore da quello d'interesse tanto più generale.

Mi ero svegliato di soprassalto una prima volta per via di uno schianto dilatatosi nel buio e seguìto da uno sbattere di imposte, voci interroganti, esclamazioni, imprecazioni in lontananza presto sedate. Mi ero riaddormentato pregustando le chiacchiere che al risveglio avrei ascoltato a proposito dell'accaduto notturno, tanto più che da qualche giorno c'era agitazione in paese, o piuttosto un rincorrersi di voci elettrizzate.

Ma non era finita. Saranno state le quattro o le cinque del mattino, quando un nuovo tonfo, meno imponente ma non meno brusco, seguìto da un rovinìo di vetri in frantumi, mi aveva fatto saltar su nuovamente e stavolta con la sensazione che la cosa avesse più direttamente a che fare con noi. Udii mio padre rovistare affannosamente da qualche parte della casa, un parlottare concitato tra lui e la mamma, rassegnate proteste di lei, e poi lo sbattere secco della porta, i passi rapidi sulle scale, un ultimo botto notturno – il portone giù in basso –, motori in movimento, una folata di voci che via via diventavano inni perdendosi lontano.

– Han fa saltà per aria el barachìn de la Palmira – era stato il primo annuncio confuso sulle scale, al nostro risveglio, dopo quella notte agitata. Ero corso giù sulla piazza alberata in cui si allarga tuttora la via centrale, a vedere. L'edicola non era propriamente saltata per aria, ma presentava un ampio squarcio nella parte anteriore e varie bruciature

in più punti, oltre a risultare buffamente deformata e dilatata nell'insieme. La cassetta degli spiccioli del giorno prima giaceva al suolo contorta e venne così ad aggiungersi al mio ricordo di quel primo 28 Ottobre la vista delle monete di rame e di nichel, quei decioni e ventini a loro volta slabbrati e contorti, sparpagliati in mezzo a fascicoli e fogli di vario genere carbonizzati o già inceneriti. L'avevano pure avvertita, la Palmira, di non esporre più e vendere il giornale socialista e altra stampa tipo «L'Asino» o «Il becco giallo». Lei, dura, aveva risposto che tutti avevano diritto alla propria opinione e che l'edicola l'aveva aperta perché fosse la meglio fornita del paese in quel punto così centrale, di modo che ognuno vi trovasse, più che alla stazione ferroviaria o all'imbarcadero, quel che faceva al caso suo.

– E adesso pago io – ripetevano voci melense nei capannelli formatisi lì attorno, dominati da una cautela che sarebbe cresciuta d'ora in ora. Sapevano tutti di che panni andavano vestiti gli autori della bravata, ma nessuno che s'arrischiasse a dirlo.

C'era stato in quei giorni un concentramento di squadre d'azione – un andirivieni di elmetti, mantelline grigioverdi, mollettiere, revolver, bombe a mano, teschi ricamati in bianco su camicie di un brillante satin nero, e bastoni, molti bastoni – da varie parti della provincia. Ne straripava il Kursaal, albergo con pretese e una fama vagamente peccaminosa, forse solo a causa dei suoi bigliardi e salette riservate a giocatori di varia estrazione, oltre che dei balli, veglioni e banchetti che per tradizione vi si svolgevano da quando il paese, destinato a divenire un importante nodo di transito e smistamento, era stato dotato di un'imponente stazione ferroviaria internazionale. Da quei bivacchi in attesa della Grande Ora era uscito con ogni probabilità il gruppetto di quella prodezza notturna, gente di fuori ignota alla proprietaria dell'edicola, alla cui stolta obbiettività, da ritenersi invece provocatoria, bisognava pur dare una lezione.

Aveva saputo da allora, mia madre, che cosa pensare degli incursori e della loro fazione. Una volta per tutte, e non ne avrebbe più parlato.

La partita a scopone di quegli anni con socialisti e comunisti dissero i fascisti di averla vinta cacciando fuori l'asso di bastoni. Per quello che ricordo direi piuttosto che l'avessero vinta con i motori. I bastoni, certo. Ma che dire del vantaggio tattico-strategico, enorme, di rovesciare in poche ore su più punti del circondario una stessa massa di gente armata e decisa? E pensare che molto più tardi, quando più ne avrebbero avuto bisogno, non se ne ricordarono. E si affidarono alle baionette.

Quelli delle camere del lavoro, molto più sparuti e molto meno numerosi di quanto li facesse la mia immaginazione fanciullesca, alzavano la cresta qua e là, facevano un po' di «Russia» (come allora usava dire) in quei loro paesi; e dopo un po', su camion, su moto, motocarrozzette, side-car e affini, e magari a grappolo su qualche vettura da corsa, i neri erano sul posto e cominciava la musica.

Passavano nel mio dormiveglia nomi di luoghi che ancora non avevo visto, Rancio, Mesenzana, Cuvio, invariabilmente tinti di rosso, di un rosso vivo d'incendio, così come in tempi più infantili si era allargato paurosamente in me, nelle notti di pioggia battente, il nome alluvionale del torrente Margorabbia. Erano le mete di spedizioni che avevamo imparato a chiamare punitive. Posti di sovversivi che quanto meno davano segni diretti di

esistenza divenivano ombre tanto più sinistre nella mia mente. Teppa, gentaglia: fiammeggiante nel riverbero delle camere del lavoro incendiate, falci e martelli tuttavia ripullulanti con ostinazione, linguegianti dalle ceneri di quelle. Gente senza nome né volto se non nelle dispute con la naja, come noi chiamavamo i coetanei del quartiere più povero, detto Contrada dei Pescatori o più semplicemente «la riva». Nelle quali dispute e colluttazioni veniva a cadere la reticenza diventata via via una regola nei discorsi dei grandi.

Durante quegli scontri – versione rammodernata e alquanto più violenta del tradizionale gioco a guardie e ladri – nomi noti si erano incrociati a nomi sconosciuti mescolandosi alle ingiurie. Ai nomi che avevamo assunto – ed erano nel nostro caso i nomi dei più famosi portatori di manganello, con alla testa il già menzionato cantore notturno, forte del fascino della «prima fiamma nera che terribile si scaglia» – quelli di «riva» opponevano altri numi protettori, fino a quel momento a noi ignoti, nei quali avevamo ravvisato i naturali avversari dei nostri campioni ed eroi... Prendevano corpo le ombre del mezzo sonno, fantasticate in appostamento dalle parti del Ronchetto per qualche «vile imboscata» al mio eroe che rincasava cantando?

Di nemmeno uno di quegli oscuri nemici avevo mai visto la faccia e già nel ’25 pareva si fossero del tutto dileguati. Solo qualche nome era riaffiorato di tanto in tanto nei discorsi della gente, ma con accenti di derisione o di compatimento per le malcapitate vittime delle purghe a base di olio di ricino, riflusso sempre meno convinto dei tempi delle spedizioni punitive.

Su quei fatti già favolosi tentavo di portare il discorso stando seduto accanto al letto di mio padre nel corso di una lunga malattia che lo aveva colpito durante l’inverno di quell’anno. Non ottenevo risposte, o tutt’al più risposte estremamente laconiche ed evasive, accompagnate da uno stanco movimento delle braccia, che interpretavo inteso a prevenire o troncare un discorso fastidioso e spiacevole. O c’era dell’altro che gli occupava la mente?

L’anno prima era stato tolto di scena, a Roma, un capo dei socialisti: così, almeno, mi era parso di capire. Non questo mi aveva stupito, ma la titubanza, anzi lo sconcerto e addirittura lo sgomento che per giorni e giorni avevo letto sulle facce dei nostri. Ma come, né più né meno che i manganellati e purgati, non era anche quello un nemico della Patria e magari della Libertà? Era giunto fino a me l’imbarazzo di certe spiegazioni e giustificazioni, davvero strane se si pensava di dove venivano, dalla parte della guerra vittoriosa, della gioventù, della «vita» che ha sempre ragione. In poco tempo si era visto sparire da tanti occhielli l’emblema del tricolore e del littorio congiunti; e per molte notti di seguito avevo invano aspettato l’onda trascorrente del canto notturno.

Mi staccavo dal letto di mio padre, mettevo il naso alla finestra a guardare la danza delle lampade al vento di marzo. A un segno del rigido caporale – motivo di una nuova canzone, così diversa dagli inni che sappiamo, accennata da qualche raro passante – girava, col pulviscolo palpitante nell’alone dei lumi, la ronda di quella primavera del ’25. In un’aria come delusa. Non mi rassegnavo all’idea, e più che all’idea alla sensazione netta, che quei tempi di passione non rifiorissero col ritorno della bella stagione e con la

guarigione di mio padre.

Mi spingevo a curiosare fino al Kursaal, che adesso si chiamava Verbania, ronzando attorno ai gruppetti fermi a discutere là davanti specie la domenica mattina. «Il partito si sgretola», colsi una volta questa frase pronunciata non saprei dire se con indifferenza o desolato distacco da uno dei capi di appena un anno prima. Si sbagliava oppure no, lo si sarebbe visto in seguito – e chissà come.

Ma un giorno di primo autunno, e proprio una domenica mattina, l'intero paese trasecolò. Un fascista era stato ucciso la sera prima al Circolo dei Ferrovieri. Fu un colpo di vento sui gruppetti dell'ex-Kursaal. Le discussioni crebbero subito di tono, si mutarono in coro di esasperazione. Parlavano, anzi gridavano, tutti assieme, colti da un'eccitazione insostenibile, che prometteva ritorsioni immediate e suonava come uno sfogo della compressione umiliata degli ultimi mesi.

Mi ero avvicinato anche più del solito a quegli esagitati sperando di saperne di più.

– E togliti dai piedi – di colpo mi piombò addosso uno di loro, pelo fulvo e sguardo cattivo. Non feci in tempo a scansarmi che le cinque dita mi si stamparono brucianti sulla faccia. Stordito, in punta di lagrime cercai con gli occhi mio padre, fermo a pochi passi di là. Non aveva visto o non aveva voluto vedere?

Nel momento in cui stava per riavvampare, l'epopea finiva anche per me.

Un'altra ne avrebbe preso il posto: il campionato di calcio.

1982

INFATUAZIONI

Qualcuno mi è venuto meno, qualcuno che per me valeva mi respinge, si distoglie, scompare. Allontanandosi allontana, sottrae il paesaggio del quale era stato preannuncio, portatore, segnacolo. Non intende essere più, non ha mai inteso essere alcuna di queste cose e rovesciando su di me il mio stesso disinganno smaschera la mistificazione di cui era oggetto.

Disertato il paesaggio, monco io stesso della parte che dentro me teneva riuniti luogo e persona, se altri li nomina fingo di non avere udito o di avere la testa altrove, svio il discorso. Cancellando in me un viso cancello il paese che gli era congiunto per affinità inebbrianti. Cambio i nomi alle targhe, inverto le insegne, vado in direzione opposta.

Ma è come la montagna di Cézanne: astratta nella sua ripetuta presenza, indicibilmente viva nel suo arioso riproporsi. Il grembo di una medesima vallata mi si apre nuovo e diverso, un già noto pendìo è assolato di futuro.

Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio.

O almeno mi pare.

Posso tornare sui miei passi, ricominciare di là.

1982

La traversata di Milano

La cattura

Lo sbarco nell'isola di M. si svolse in modo del tutto normale tra una piccola folla festante. Ci fu il solito applauso per i vincitori e un uomo scamiciato e a piedi scalzi irruppe al cospetto di questi, in preda a un'agitazione che non impressionò alcuno. «Attenzione!» gridava «hanno le bombe! Non ci mettono niente a sparare, sono dei disgraziati!»

Aveva tutta l'aria di una scena predisposta. Ne sapeva nulla il regio maresciallo che se ne stava in disparte tutto compiaciuto? Un P.W.B. francese s'avvicinò al falso forsennato ingiungendogli di quietarsi, gli americani tolsero la sicura alle armi, che imbracciarono col fare di chi osserva una prescrizione del tutto inutile al caso. George, il tenente, impartì gli ordini. Un uomo del paese si sarebbe incamminato alla volta della sede dei riottosi facendo così strada, senza parere, a due ufficiali italiani prigionieri, un tenente e un maggiore, che in funzione di intermediari l'avrebbero seguito a debita distanza, fiancheggiati dagli uomini della scorta. Costoro avrebbero proceduto a sbalzi rasentando i muri, pronti a far fuoco in caso di necessità. Fungeva da interprete il francese.

Al momento di illustrare la parte di competenza italiana, sentì il dovere di scandire duramente le parole, come per dire: «Fate bene quello che vi si dice e attenzione a non sgarrare. Altrimenti una scarica nella schiena non ve la toglie nessuno».

L'uomo che apriva il piccolo corteo andò avanti naso all'aria, apparentemente svagato. I due italiani tenevano il centro della strada, guardati a vista dal francese che stava arretrato una ventina di metri; sui fianchi, quelli della scorta costeggiavano cauti le case e a ogni svolta o incrocio percorrevano rapidissimi, e più che potevano curvi verso terra, gli spazi vuoti tra l'una e l'altra casa.

A un cenno della guida i due italiani avanzarono soli, allo scoperto, seguiti dallo sguardo sospettoso del francese, fermo sotto un voltone, mentre due armati s'appostavano agli angoli della strada. La sede dell'irriducibile presidio era una casa lungo la via centrale del paese, in nulla diversa dalle altre. In quanto alla guarnigione, a dire del regio maresciallo tanto male intenzionata, non aveva sino a quel momento dato segno di vita. Al richiamo dei due prigionieri italiani, una testa si sporse da una finestra dell'ultimo piano e subito si ritrasse con un'esclamazione di sorpresa. Passi affrettati si udirono giù dalle scale e in pochi istanti un ragazzo alto e sorridente, stupito e contento insieme di trovarsi di fronte a due connazionali ancora, nonostante tutto, discretamente in arnese, apparve sulla soglia a pianterreno. Giovanissimo, poco più che ventenne. Davvero, per dar credito a quanto riferito sul suo atteggiamento, sarebbe occorso supporre che la prepotenza possa entrare nei panni d'un bonario, ridente ragioniere milanese, di quelli cui l'uniforme è troppo evidentemente una spoglia caduca, confinato

dalla sorte in quel lontano lido a fare da scolta avanzata d'Italia.

Vero che da più giorni, in seguito alle distruzioni degli impianti causate da un bombardamento notturno, non c'era più stato verso di ricevere e di trasmettere dall'isola alla Sicilia sia per eliografo sia per radio: verissimo che non sapeva più nulla sia della città sia dell'Ammiragliato; sospettava sì che l'una e l'altro fossero stabilmente in mano americana, ma che cosa mai avrebbe dovuto fare? Sta a vedere che adesso il dovere di uno era di mettersi a gridare venitemi a prendere, venitemi a prendere e di esporsi legato mani e piedi su uno scoglio ad aspettare... Alla notizia della resa, brevemente comunicatagli dal maggiore, non stette a guardare per il sottile la stranezza della procedura. Si arrendeva. Solo si augurava di avere tra le mani per un quarto d'ora l'ineffabile maresciallo, sua vecchia conoscenza. Insomma la cosa era chiara, tal quale Franchi per esperienza fatta aveva previsto. Sentito odor di bruciato, la gente del luogo aveva tentato di far man bassa dei viveri destinati al presidio. A ciò, troppo ovviamente, il giovane ufficiale e i suoi uomini si erano opposti: press'a poco il contrario di quanto il maresciallo, preoccupato della propria posizione futura presso i vincitori e la stessa popolazione, aveva riferito. Finiva così la singolare spedizione cui Franchi aveva suo malgrado, non senza concedere qualcosa al gusto dell'inatteso, partecipato. Finiva insieme un'altra vicenda: di pochi uomini di vedetta per mesi, forse per anni, su una rupe a scrutare il mare. O piuttosto ad ascoltarlo, il mare, e parlargli in colloqui che, certo, nessuna storia patria registrerà mai? Finiva. Là come altrove. Senza difese disperate, senza resistenze a oltranza, tra applausi ai vincitori e con un sospiro di sollievo da parte di molti; con un amaro sospiro, e nient'altro, da parte di pochi.

Si fece avanti il francese e con l'arroganza in lui abituale, a quanto pareva, all'inizio di contatti del genere, volle osservata la forma della resa da parte del nuovo prigioniero: fattegli alzare le braccia, lo sospinse dentro la casa per procedere a un interrogatorio e a un inventario delle armi e dei materiali esistenti in quell'isola minuscola. Il quadro fu completo quando i due uomini fino allora appostati agli angoli della strada si portarono sulla soglia dell'arreso comando, ivi piantandosi a custodirlo, armi imbracciate e facce bonarie, sotto gli occhi dei curiosi.

Venne George e fece sapere che il luogo di raccolta per tutti nelle ore precedenti il reimbarco sarebbe stata la caserma della Finanza, messa a disposizione dal maresciallo momentaneamente eclissatosi.

Una coppia di vecchi sposi, che probabilmente non si raccapezzavano tra uniformi tanto diverse, si accostò timidamente a Franchi e al maggiore, raccomandando se stessa e la popolazione dell'isola alla benevolenza di lor signori... tutti sarebbero morti di fame nel giro di pochi giorni se qualcuno non avesse provveduto. Al che i due prigionieri non ebbero animo di dichiarare il proprio stato e più che parole ebbero un gesto rassicurante, tale da far presagire pingui e immediati rifornimenti. In bisbigli sulle porte, in luci rade dalle fessure, il giorno finiva su quel lembo di terra che pareva facile preda d'una mareggiata, tanto aperto era in ogni punto all'urto oltre che al sospiro delle acque. Figure incerte sbucavano dalle straducole e, dopo aver deposto un loro sussurro entro interessati orecchi, svoltavano via.

«Tutti così questi italiani» fece Di Maggio, quando l'ultimo informatore notturno se ne

fu andato. «Non pensano che a farsi la forca l'un l'altro.»

Di Maggio, va detto, era il nome del francese. L'italiano però lo parlava molto bene.

Il pranzo italo-franco-americano con cui la giornata s'era conclusa era squisitamente riuscito, determinando un'atmosfera di affratellante euforia. L'oste del paese non s'era fatto pregare e aveva messo mano a certe riserve segrete, la cui esistenza non troppo si conciliava con la lamentata situazione dell'isola. Aveva solo supplicato l'assoluta segretezza, sì che tutto s'era svolto a finestre ermeticamente serrate, quando l'isola era immersa nel sonno. Un americano della scorta, certo Donnart, che Di Maggio disse a Franchi aver esercitato in tempo di pace l'arte cinematografica, s'era prodotto in un numero riflettente il diverso atteggiamento d'un francese, d'un italiano e d'un americano in caso di incursione aerea e relativo bombardamento. Sempre più gradevoli erano riusciti a Franchi i modi e la calda voce di George, tanto da sopirgli qualche scrupolo circa la diversità di trattamento tra lui e i nuovi prigionieri, chiusi sotto chiave nella caserma della Finanza come bambini in castigo; mentre Di Maggio, che gli americani volentieri ignoravano, era giunto a stabilire una tregua d'armi tra latini dicendo all'orecchio di Franchi corna degli anglosassoni tutti indistintamente. A sentir lui, senza i generali francesi e il servizio francese di informazioni, mai soldato americano avrebbe posto piede su una spiaggia europea. E qui era caduto, in forma di graziosa concessione, un elogio a denti stretti del servizio italiano di controspionaggio. Da parte sua il maggiore italiano non s'era dovuto pentire d'aver partecipato al festino ad onta di certi funesti presentimenti che lo davano indifeso oggetto di scherno ai vincitori.

Tutto insomma s'era svolto nel migliore dei modi, fino a rendere l'immagine di una placida comitiva seduta a una tavola imbandita. Caduta ogni distinzione di nazionalità, colmato ogni abisso ideologico, la guerra ridotta a un pallido ricordo. Sul finire, anche la bruma della cara malinconia aveva avvolto i capi dei commensali, che ora giacevano in dormiveglia, o già nel sonno più profondo, dentro i letti e le brande dell'alloggiamento improvvisato.

Vide che la scorta era cambiata rispetto al giorno prima: la forza di una squadra o poco più, con anche un ufficiale. Di quella del giorno prima solo George era rimasto. Ne fu contento. Li guardò sparpagliarsi sul ponte, mentre il peschereccio prendeva il largo. Ecco, sarebbe bastato lanciare un'occhiata d'intesa ai ragazzi catturati con lui, far gruppo attorno alle casse di bombe a mano che i nemici imprudentemente avevano fatto caricare sull'imbarcazione come preda di guerra. Egli stesso stava seduto su una di quelle. Non sarebbe stato difficile girare il gancio e di botto alzarsi, sollevare il coperchio...

Poi avrebbero costretto il pilota a dirottare, verso la Sardegna magari, evitando le navi che incrociavano al largo.

Quasi una deliziosa storia di corsari, a vele spiegate in un mattino del mondo. Questa volta lo sguardo si fermò sull'ufficiale americano. Lui pure seduto, aveva il viso per una parte immerso nell'ombra proiettata dal casco pesante, per l'altra illuminato da un riflesso come di acqua corrente. «Austero e incantevole» aveva detto un giorno d'un volto di donna, che ora questo, senza perdere nulla della propria virilità, richiamava.

L'isola dileguava nell'azzurro. Un ardito proposito cadeva nel nulla. Non per effetto di una sopraggiunta, ridicola tenerezza; ma il modo stesso dell'attenzione portata a quel volto chiaramente gli diceva che non era fatto, lui, per quella sorta d'ardimenti. Le emozioni di tanti mesi rifluivano su quell'ultimo pretesto, ma subito lo superavano.

Così non sapeva se nei mesi passati cose ed episodi si fossero abbelliti di fantasmi d'amore e di altri miraggi o se piuttosto la carica di vita ch'era in lui si fosse macerata e corrotta a conciliare cose inconciliabili sulla strada irta di trabocchetti, di ombre, di vicini equivoci, di notti illuni...

Riandava a quei mesi e la linea di essi, tormentata e spezzata in più punti se la guardava nella successione degli episodi reali, si ricomponeva e aveva un senso solo in quella specie di deriva, di eccesso del cuore che in lui erano stati. La voce che percorreva la marina e le macerie vecchie e recenti, l'albergo nell'abbandono e nel disordine delle camere requisite – e l'immaginazione ostinata a fingersi una storia d'amore in quella città meridionale –, il fuoco notturno delle contraeree, a volte troppo distanti all'orizzonte perché ne giungesse l'agghiacciante fragore, facile a scambiarsi col fuoco d'artificio d'una festa lontana. Certo, c'era stato in lui dell'ardore. In quanto a convertirlo in ragioni e atti di guerra... S'era intrigato in quel labirinto e cose inspiegabili erano accadute. Pendeva su di lui la minaccia di una morte in combattimento, d'una prigionia in terre straniere. Ne aveva patito come d'un'ingiustizia, d'un esito estraneo alla natura dei pensieri avuti, dei gesti compiuti.

Tra il breve e non particolarmente cruento scambio di colpi e la cattura, una notte era trascorsa. Gli uomini erano rimasti nelle buche o sdraiati sull'erba, fuochi ardevano qua e là, un deposito bruciava con una fiamma calma e desolata, in direzione del porto. Cavalli e muli di reparti in disfacimento avevano preso la via dei campi, alcuni erano penetrati a pianterreno. Era stata una notte torbida e mossa, vellosa e ondulante, di dorsi e di criniere, di fiati e fruscii. Da qualche parte sparavano all'impazzata, per l'ultima volta contro le ombre, contro la propria paura, contro la guerra; o più semplicemente davano fondo alle munizioni, invano accatastate in quei mesi, al punto che il settore ne era gremito ben oltre la necessità. Incapace di prendere sonno, aveva errato per ore lungo il recinto della villa. Tutto il paese era sveglio a sua volta, pareva occupato in febbrili preparativi.

Franchi si era sdraiato nell'erba proprio al limite tra Villa Paradiso e Villa Sigma. Forse aveva finito con l'appisolarsi in quel punto, lo stesso in cui una notte, durante un'ispezione, si era sentito addosso un ardore di occhi fermi a fissarlo tra rami e foglie. Tra un rumore di sterpi calpestati qualcuno vagava come affannato, penava a uscire dall'intrico. Le piante ne erano tutte animate. Lui sentiva che alla fine ce l'avrebbero fatta a uscire di là, voleva alzarsi ma rimaneva inchiodato in quel punto. Si aspettava di veder sbucare tutt'a un tratto all'intorno le canne delle armi puntate – ma poi il mezzo sogno aveva preso un'altra piega. L'inquietudine s'era interrotta di colpo, e finalmente, uscita dalle stanze dov'era rimasta chiusa mesi e mesi, la figlia del proprietario di Villa Sigma aveva scostato le fronde e gli era venuta davanti a testa china. Poi, bruscamente guardandolo in viso, con gesto vago accennando al paese insonne e alla campagna e a tutto il buio ch'era sul mare, aveva detto: «Mi perdoni, per la Sicilia».

L'ombra d'un aereo oscurò per un attimo la zona d'acqua circostante. Dal ponte qualcuno sventolò un fazzoletto in segno di saluto, atto da tempo inusitato, che riuscì strano, forse amaro, a taluno dei viaggiatori. Franchi ebbe un sospiro di sollievo. Quelle cose erano state, ma il riflusso non le riportava in forma di relitti non chiariti che ancora lo inquietassero. Erano state. Cioè, le aveva avute. E ora una di esse, non sapeva bene quale, magari quell'ultimo ricordo, investiva le altre di sé. Non le vedeva più. Avvertiva invece l'onda unica e lunga, quel mare che ora lo portava – energia, o esaltazione che fosse o azzurra ebrietà – che ora portava lui e gli altri in un indefinito viaggio, e il grande peschereccio e quei gabbiani che in cerchio confidente s'abbandonavano al quieto, appena percettibile moto.

Sbirciò dalla parte di George e andò a sederglisi accanto. (Quante cose potremmo fare io e te, George. Scendere a Marsiglia e andare lungo i viali e per le grandi strade di Francia o affacciarci ai monti dell'Austria dove il cielo diventa più fondo, con una punta di cupezza, proprio un cielo di Centro Europa, entrare in una città di quelle parti nell'ora di mezzogiorno, col senso di prenderla di slancio, tutta, vetrine, piazze, giardini. Tuo potrebbe essere lo slancio, George, mia la sapienza. E anche viceversa se vuoi... Ma George parlava dei tedeschi, dei bombardamenti indiscriminati nei quali poco loro importava che andasse distrutta qualche vecchia meraviglia d'Europa. Da queste cose, diceva con innocenza, si misura il grado di civiltà d'un popolo... Ma gli Stukas ormai avevano fatto il loro tempo.)

Lo ascoltava, come si ascolta un compagno di viaggio, quando poco importa quel che si dice, purché si parli o si taccia in un certo modo e intanto si corre su una strada o si fila su un mare in un mattino come questo.

«Volete?» offrì George allungando una scatola.

«Grazie, grazie molto» rispose accettando. E subito aggiunse con uno slancio che all'altro dové apparire almeno sproporzionato: «Ma è molto, molto buono...». Non vedeva la costa che già si profilava con la città bianca e muta, il campo sportivo, le ville del lungomare, la montagna sullo sfondo.

«Ci siamo» qualcuno disse. Il motopeschereccio gettava l'ancora all'imbocco d'una rada. I prigionieri, debitamente scortati, avrebbero raggiunto la riva su barche che frattanto si andavano accostando. Tutti a bordo si alzarono ed egli perse di vista George col quale supponeva di ritrovarsi a riva.

Cinerea, a guardarla dalla barca, era l'acqua del porto. Andava prendendo il colore dell'afa, mezzogiorno essendo ormai vicino. Il colore delle macerie che riapparivano. E come infetta era quell'acqua che corpi gonfi e rosi tante volte, nei mesi passati, aveva sospinto un po' dovunque sulla costa.

Autocarri erano fermi in attesa sulla riva. E uomini armati intorno ad essi ed altri in abiti civili parlavano confidenzialmente con loro. Ironici, quando lui e gli altri furono a terra.

Si guardò attorno in cerca di George. Non c'era. Volse allora gli occhi al motopeschereccio, fermo all'imbocco della rada. Gli parve di vederlo muoversi all'ombra del cassero.

«Good bye, George!» gridò, con voce che cominciava a incrinarsi.

Gli autocarri aspettavano con i motori già accesi.

È un personaggio – dice Marcel, e io sono d’accordo. Ma perché, per quegli occhi che vedono tutto, per almeno centottanta gradi e anche più, simultaneamente, mentre si portano su un punto qualunque? La voce bassa, incalzante: le bistrot, là on est tout à fait bien, spesa moderata, cucina ottima, genuina, posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico. La voce insinuante, esortante a un piacere proibito e sottile, incomprensibile ai più. La premura d’un cameriere di classe. Tenero, occhi persino dolorosi dietro gli occhiali. Sicché poi, dopo che ci ha ben consigliato sui cibi, tanto bene che al primo boccone di ogni portata tutti guardano con approvazione e gratitudine a lui, una volta pagato e noi fuori a discutere su dove andare adesso, lui accenna a un ricevimento al quale non può mancare (tanto noioso al confronto di una così bella compagnia, ma se almeno lei vuol venire ne sarò lieto e onorato), mica insiste a invitare qualcuno, ma chi può dire se lo fa per discrezione o voglia o necessità di scaricarci? Fatto sta che è scomparso, sparito all’angolo della strada senza che il grosso se ne sia accorto. Ma lo sai che ci sono dei bei tipi qui, dopo cinque anni che ci vengo comincia sul serio a piacermi... Forse non ci hai fatto caso, ma più o meno siamo tutti accoppiati. Lui non lo era e se n’è andato. Va bene che siamo coppie occasionali e per giunta intercambiabili... no, non intendevo, non dicevo per malignare... Va’ pure avanti con quello, così io approfondisco la mia vicina di tavolo. Dunque, dicevo che lui se n’è andato, se l’è svignata con lo stile d’un benefattore di stile, te l’ho detto, c’è qualcosa che non capisco. Come se non avesse altro compito o altra mira che questa: mandarci a spasso, alla spicciolata, a coppie lungo il fiume, a quest’ora, bella sera, limpida, i ponti bene in vista, quel grattacielo fiammeggiante sull’altra riva dove non sono mai stato, il profilo netto delle case, la cattedrale, le antenne col fiocchetto di luce intermittente in cima, visibilità perfetta, celeste.

Ecco, lo sapevo, al Sammy’s Bar, roba da novellini. Mica tanto però, stasera c’è un po’ del meglio, dell’élite... Hai visto quello del monocolo un momento fa, visto che festa mi ha fatto? Per la prima volta da quando ci conosciamo il grande Seeler dimostra di ricordare che ci siamo conosciuti, come mi chiamo e per chi lavoro, straparlava in francese, dirai che ha bevuto, ma sempre quello ha bevuto, e così siamo pari, il suo interesse di adesso vale la sua noncuranza di prima, esattamente come se non bevesse mai, insomma dice che fin qui ha sbagliato tutto con me, che l’anno venturo dovrà conoscermi meglio – e intanto, come pegno, mi infila un fiore all’occhiello. Va bene, l’anno venturo, ma intanto osserva, ti prego, questi due qui vicino, che splendore di ragazza, lui magari è un tonto che non la merita, ma insomma li trovo deliziosi, ah

gioventù, ah splendore della gioventù, da un quarto d'ora vi sto ammirando. Dunque, la bionda che sta con Taylor. Dicevi? No, non è uno dei miei soliti pasticci. Purtroppo no, magari. Adesso ti racconto. Il primo anno càpito con lei a una cena e comincio a guardarla con insistenza attraverso la tavola. Poi al bar riesco ad avvicinarla, anzi succede che ci troviamo per caso seduti a un tavolino di quella specie di serraglio che è il bar con orchestrina dell'Excelsior Hôtel...

Abbi pazienza, ti dirò un'altra volta perché a me certe cose succedono sempre allo stesso modo e perché mi capitano. Bene, se poi dovessi dirti come quella volta ho attaccato discorso e come è stato che a un certo punto mi è parso che quella mi desse retta, proprio non saprei, non ricordo. So che la sera dopo ritenevo di avere speranze fondate. Faccio per portarla di nuovo nel bar, non gradisce. Sembra che caschi dal sonno, mi tollera appena, dice che ha un forte raffreddore, che ha anticipato la partenza, domattina alle nove (quei due qui vicino li trovo assolutamente invidiabili, l'ho già detto, ma lascia che lo dica ancora, la dolce ala della giovinezza, per loro cade a proposito anche se è il titolo di un bruttissimo film), ma adesso va proprio a dormire, è chiaro, non le importa niente se la mia compagnia non vale a vincere il sonno e il raffreddore, questa è una prova decisiva e disperante che non le importa niente di me, glielo dico e si stringe nelle spalle, non le importa niente che io senta e pensi e dica che in ciò sta la prova che non le importa niente di me, accetta che l'accompagni lungo i corridoi dove vuol dare un'ultima occhiata agli arazzi che, dice, sono il suo amore vero – arriverebbe al furto tanto li ama –, ma giunta alla porta della sua stanza mi dà appena la mano, con l'altra mano sulla chiave già nella serratura, si stringe definitivamente nelle spalle quando le chiedo se domattina posso telefonarle per augurarle buon viaggio. Ora, succede che quella notte dormo male, mi addormento tardissimo e poi mi sveglio e mi riaddormento non so quante volte; e quando le telefono è giorno fatto da un po', il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei è evidentemente partita, da un pezzo il telefono suona a vuoto, ma non sulla sua camera vuota: su una radura della Selva Nera, o sulle rive del Reno, sul suo viaggio nel sole, su una giornata ancora estiva, più che estiva – tanto è piena di sole. Insomma io sto dentro una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante, sono prigioniero in una camera d'albergo, segregato da una giornata strepitosa di sole che non raggiungerò. So quello che pensi, che la bionda non c'entra in tutto questo, come non c'entra l'aver mancato il colpo con lei, che situazioni del genere, pensieri del genere mi arrivano addosso comunque, forse hai ragione ma adesso non parliamone (per quanto, c'è da augurarmi che non mi càpiti mai di trovarmi a tu per tu con la ragazza qui vicino), facciamo come se la bionda che sta con Taylor contasse davvero per me. Così arriviamo a ieri sera e alla cena in onore di quel Sitwell. Avrai visto che lei era all'estremità del lato della tavolata, dalla mia parte. Alla fine mi alzo, cedo il passo alla mia vicina di destra e al vicino della mia vicina di destra. Lei che intanto è venuta avanti decisa con i suoi occhi d'acciaio che non mi guardano e non mi vedono sta per passare oltre quando io arrischio: – Je vous admire toujours de loin. L'autre soir encore je vous ai vue, pardon, rencontrée chez... – Per favore, non ridere. E non ridere nemmeno se ti dico che ci s'è messo Bernardoni, l'idiota, a interloquire e a rovinarmi l'effetto: «Mais celle-ci c'est de près qu'il faut la

regarder, quoi...». Ecco, me l'aspettavo, stai sghignazzando, sghignazzi spudoratamente, mi togli il gusto di raccontare – oltretutto con questo baccano e questa musica scema. Insomma, devi sapere che io ho il feticismo dello sguardo fin da quando ero ragazzo, tanto da ritenere impossibile e più che impossibile ingiusto che uno sguardo, l'impegno di uno sguardo, non sia ripagato da uno sguardo di ritorno. Lei come se non mi avesse mai visto, mai incontrato. Magari non le vado giù perché sono italiano, tra italiani e tedesche succede, non è la prima volta, checché se ne dica. E invece no, come ho constatato un momento dopo al bar vedendola seduta al banco, indovina un po', con Gastone. Chissà, magari non mi considera abbastanza importante per il suo lavoro, mentre lui... Te lo vedi lì seduto sullo sgabello, col busto che vien fuori dalla penombra, come quella volta al mare con l'acqua alla cintola, che a guardarlo di profilo pareva, era un centauro, da supporgli groppa e cosce cavalline sotto il pelo dell'acqua? E la bionda a largirgli, mentre lui le sorride con tutti i denti, non l'acciaio di poco prima, ma le sue più belle acquamarine, concedendo a me che la guardo da dietro nient'altro che le cangianti striature della più e meno bionda biondezza... Già, il cangiante, dall'acciaio all'acqua marina; ma scommetto che ogni tanto sprizza incandescenza, l'incandescenza dei gatti o di certi azzurrobiondo bambini... Di', che le piacciano i centauri alla bionda?

E adesso guardala là davanti a noi, seduta con quel Taylor. Tutt'e due rilassati, a loro agio, semisdraiati sul divano senza perdere la compostezza, superiori e staccati da tutto, con l'aria di due vecchie conoscenze o meglio di due che se l'intendono da un pezzo tra loro: mica si guardano, si parlano stando fianco a fianco con gli occhi nel vuoto, muovendo appena le labbra come due che cercano di darsi un appuntamento o di dirsi qualcosa in presenza di altri in modo che questi non sentano, senza aver l'aria di niente.

Ma lo sai che comincia sul serio a piacermi questo appuntamento autunnale con gente che non vedi per tutto il resto dell'anno, o quasi, e con cui hai appuntamento qui – e ti sembrano spaesati se per caso li incontri a Parigi Londra o Milano, anche se sono a casa loro –, queste facce note che ti arrivano puntualmente davanti galleggiando a distanza di un anno con le loro luci di vecchie conoscenze staccandosi dal flusso opaco e silenzioso dei visitatori; o di cui avverti il richiamo, il fluido delle loro presenze, dietro quell'angolo o nel corridoio parallelo sotto le scritte da villaggio olimpionico, Italia France España eccetera, che ti orientano se non hai voglia di fermarti a sfogliare la guida o t'illuminano di colpo magari nel momento in cui ti pare d'aver perso il filo del labirinto e stai per abbatterti sfinito, accaldato, le gambe che ti dolgono, sulla prima seggiola che trovi e quasi ti scontri col solito Gastone altrettanto stanco e in più furente per conto suo, come stamattina a un tavolo del bar grande della Fiera. Lo stupido sono io – sbraitava – che continuo a vedere il mondo diviso tra intelligenti e idioti. Bella roba, e dove li metti i criminali? Sissignore, i criminali. Perché io e te ci muoviamo sperando di essere tra gli intelligenti, o almeno più intelligenti di quell'altro, e lui sta al gioco, te lo lascia credere... tanto sa che tu badi alle regole e le rispetti mentre lui conta esattamente su questo, sulla tua osservanza e sulla sua inosservanza, sull'infrazione alla regola che tu rispetti e lui no, tu parli e agisci sperando solo di batterlo sul tempo nei limiti del lecito e lui, zàcchete, arriva con la sua infrazione calda calda quando tu credi d'averlo battuto sul tempo e non

hai ancora imparato che non c'è tempo che tenga se lui è pronto, due o tre attimi dopo di te, o anche una o due ore dopo di te, con la sua infrazione, quando poi ci sono altri criminali come lui che aspettano proprio questo per mettersi dalla sua parte... Ah ma la pagherà, la pagherà – e non sarò io a fargliela pagare, sarà qualcuno di quegli altri criminali che adesso stanno dalla sua... Con chi ce l'avesse Dio sa e non sono stato a domandarglielo, tanto più che da non molto distante arrivava la sghignazzata metallica e un po' forzata con cui Guglielmo ammette e al tempo stesso convalida qualche tiro dei suoi quando la preda è già al sicuro e la cosa irrimediabile. L'ho lasciato alle sue escandescenze e il bello è che mi sentivo imbarazzato come se fossi stato io a fargli torto, capirai, l'ho piantato lì nella sua seggiola, centauro ferito o gallo morente che fosse, a un crocevia della Fiera.

Sai, ho trovato un biglietto del mio amico colombiano. Sono stato al suo stand, non c'era. Gli ho lasciato un biglietto a mia volta. Vedrai che tra poco càpita qui. Sì, i libri gli sono arrivati, stavolta, la moglie e il figlio non so, forse quest'anno li ha lasciati a casa. Dovremmo invitarlo a colazione, uno di questi giorni, col poco tempo di stare insieme che lascia la Fiera. Lui e Sternheim, che si conoscono, anzi Sternheim e io siamo diventati amici laggiù anche per merito suo... Ma vedi, non so, con Sternheim sarà il lavoro, le più precise e frequenti occasioni di rapporto, tocco terra sempre, si sta sulla terra ben saldi, mentre con Alvarez... no, non è colpa sua, anzi lui sta al sodo, non si perde a ricordare il nostro incontro di laggiù, parla dello stabilimento nuovo, dei suoi progetti... si capisce, l'aggancio è difficile, le aree troppo diverse, ben difficilmente integrabili, in pratica non comunicanti, ma lui fa di tutto per integrare e comunicare, no, non è colpa sua se a questo punto non sento d'aver altro in comune con lui se non ramble fiorite e canore, nubi gonfie di luce e pioggia sulla città che un po' è Milano e un po' Genova, alcune architetture stralunate come nessun'altra m'è toccato di vedere, esplose dalla dilatazione dei sogni incrociati d'uno scultore e d'uno scenografo, tanto più concluse quanto più sono rimaste interrotte e sbrecciate, aperte all'invasione della luce e dell'aria, non lontano dal posto dove il loro ideatore e costruttore è finito sovrappensiero, o piuttosto col pensiero pullulante di quelle e di altre, di altre da fare ancora – sotto un tram sferragliante di periferia... Questo è Alvarez a più di un anno di distanza, certo è colpa mia, e debbo già fare uno sforzo, sfasciare una palizzata di nuvole, per ritrovare a un tavolo di quel grande banchetto all'aperto sotto la luna piena uno che gli somiglia, colombiano d'elezione, già profugo spagnolo, che commemora ridendo nella luce lunare un se stesso spagnolo di nascita già vissuto da quelle parti, combattente in quei luoghi al tempo della guerra civile e di là, da quella stessa città, scampato chissà come più tardi, rifugiato politico chissà come in Colombia... E che altro è Alvarez a più di un anno di distanza? È uno che ha messo in moto in me ramble nuvole architetture, appena appena questo, e se proprio si vuole svolgere, srotolare ulteriormente la benda della mummia... ecco la sala del congresso, affollatissima quella mattina, tutta zitta ad ascoltare il suo intervento contro la censura – e il pandemonio, alla fine, la gente in piedi che non finisce d'applaudire, qualcuno coi lucciconi e in tutti una voglia di calore, di forza, di ardimento, di sacrificio. Be', te l'ho già raccontato. Sicché poi, alla Fiera dell'anno scorso, per un attimo lui è tornato d'impeto quello di quella mattina: lo stand vuoto, e quella buffa scritta in francese

con cui l'editore Rafael Alvarez si scusava con gli illustri colleghi di tutto il mondo che i libri, misteriosamente, non fossero arrivati. S'è pensato subito a una rappresaglia o a un sabotaggio, difficile dire da parte di chi, essendo lui da un pezzo colombiano e non più spagnolo; e così lui, al di là delle ramble nuvole architetture allucinanti, tornava a essere per un momento l'eroe di quella mattina... ma bada, non fraintendermi, non è che io lamenti l'eclisse dell'eroe in quest'uomo gioviale che nell'esporti le sue idee ripete sillabandola comicamente due volte la frase essenziale che gli preme di metterti in luce – e intanto la sottolinea con colpetti furbeschi allo stomaco o al braccio dell'interlocutore –, non è assolutamente questo, è la mia mortificazione di non avere altro da spartire con lui che ramble nuvole architetture folli, la mortificazione di dover ricorrere alla concretezza di Sternheim come a una testimonianza sulla realtà di Alvarez... Piuttosto, l'altra sera, la Dolores, a quel babelico pranzo con centinaia d'invitati, m'ha raccontato lei una cosa bellissima. Conosci Suarez, il collaboratore di Castillo? Per un mese almeno dopo la nostra partenza, dice la Dolores, è tornato tutte le sere al Florida, per starsene lì solo come un cane a ripetersi che il congresso non era finito, che tra poco sarebbero scesi gli amici, francesi inglesi italiani, a confabulare con Luisito, a complottare... Vorrei dirti com'era visto dalla nostra parte, ma a un anno e più di distanza non rimane che l'imbarazzo d'esser caduti in spavalderie a buon mercato, corse su e giù da Montjuich su taxi o automobili noleggiate, vacanza scambiata per missione segreta, emozione per dedizione, un salto indietro di vent'anni... l'imbarazzo e un po' di vergogna d'essersi lasciati intrappolare dalla propria enfasi occulta e magari dalla propria cattiva coscienza, turisti commossi, cacciatori di sensazioni: quei pomeriggi già estivi, pesanti, spesso temporaleschi, un'attesa snervata di sirene d'allarme, di saracinesche a scroscio su strade di colpo vuote, dei primi spari, un tumulto che nascesse due strade più in là, l'asserragliarsi dentro l'albergo trasformato in fortezza, la provvista dell'acqua che presto sarebbe mancata, il tener duro, solidali con altri che non si vedono ma si sa che ci sono, ma sanno che ci sei, da estranei capitati lì per caso ma non tanto per caso al momento giusto, finché la prima pattuglia dei vendicatori non s'affacci all'orlo del Tibidabo e... Aquì estoy – frente a ti Tibidabo – hablando viendo – la tierra que me faltaba para escribir 'mi patria – es tambien europa y poderosa'...[1] rende bene quel che avrebbe potuto rimuginare per ore l'amico della Dolores e nostro davanti al suo whisky nel bar del Florida dopo la nostra partenza. Non dico tutti, ma certi spagnoli, certi portoghesi che vengono qui, verranno sì a vendere i propri libri e a comprarne nei limiti consentiti (e non consentiti) dalle loro autorità, ma vengono anche per altro, soprattutto per altro, per stare come il poeta e come Suarez davanti al Tibidabo. In genere fanno lega soprattutto con noi italiani, e si capisce. Ma da ieri sera – c'eri anche tu e ho capito dalle tue occhiate che mi capivi – sono entrato un po' in crisi a questo riguardo. È cominciato lo smantellamento del Rafael – avevi l'aria di dire quando quell'altro che non conoscevo prima, come si chiama, quel portoghese, insomma quello che mi guardava fisso e diceva je n'aime pas qu'on fasse des affaires en y mêlant la politique, sai bene a chi alludeva... Sì, debbo dirti che un po' avevo cominciato a sospettarlo, già l'anno scorso se è per questo, ma non per questo gli porterò rancore, al nostro, è il suo modo di tirare a campare, vorrà dire che sarà una lezione di più alla mia enfasi nascosta, alla faciloneria,

all'impreparazione... Macché poverino e poverino, non sto facendo lagne su me stesso, questa è una cosa seria, ogni tanto finisco col batterci il naso, più seria di quanto non paia. Perché è vero che oggi i fallimenti sono fallimenti collettivi, la delusione che brucia di più è d'ordine collettivo, no, non la più bruciante, ma quella che lascia più il segno, vale a dire che l'illusione cui è succeduta la delusione in termini di gruppo, di riunione, di assemblea falliti è una speranza su cui non si torna, un'esperienza che non si ritenta... ma secca pur sempre, duole pur sempre che uno più giovane di te, un giovanotto, freddamente, razionalmente in due e due quattro ti dimostri che non hai capito niente, che i tuoi strumenti non servono più a niente, che sei un affettivo, che non coi sentimenti puoi aiutare spagnoli o portoghesi o chiunque altro abbia dei bisogni, che il far lega con questi e con quelli oltre a essere la cosa più comoda non ha senso e per loro è solo nociva, li aiuta solo a star fermi con te, nel rimpianto, nel compianto, nelle occasioni perdute, nella giovinezza fuggita, nel commemorarsi... Oh eccolo, il nostro. Come va come va, mon cher ami?

Davvero non capisco. Alla colazione degli Schmidt scambio quattro parole per cortesia col mio vicino di tavola, ma proprio per cortesia. Il caso vuole che lui mi chieda un'indicazione e siccome la cosa è un po' complicata e io non ho un pezzo di carta su di me, lui si alza e torna con carta e matita. Nel frattempo dal tuo tavolo la Hilde – te ne sei accorta, vero? – fa segni d'allarme alla mia volta, con lo sguardo nocciola e con gesti di senso dilatorio m'implora d'aspettare, di non sbilanciarmi. Come, tu dirai, non erano, non sono tuttora amici? Ma certo, per la pelle, e tenerissimi anche in pubblico, il guaio è che lavorano in case concorrenti; a letto è una cosa, ma gli affari restano affari. Bene, mi sono detto, vuol dire che la Hilde soffre di ansie competitive. Ho cercato di calmarla, la notizia che quello mi chiedeva era del tutto secondaria, stesse tranquilla. Non si è calmata che in parte, ho dovuto giurarle che se verrò a sapere qualcosa d'interessante non lo dirò ad altri prima che a lei. Siamo diventati amici per qualcosa, no? Quasi mi ha imposto la formula del giuramento. Ero sbalordito, la guardavo con sincera apprensione. In realtà il suo allarme non si riferiva al sospetto di cosa mai potevo aver scritto sul pezzo di carta, ma al presunto inizio di miei rapporti confidenziali in un'orbita di lavoro diversa dalla sua. Figurati! Con la fatica che si fa a interessarli alle nostre cose, che quando ti prendono un libro te la fanno cadere dall'alto dopo mesi e magari anni di tentennamenti, di se e di ma. Ma sta a sentire, il bello viene poi. Ero al guardaroba e mi avvicina il lussemburghese, sai, il mentore del bistrot, saettandomi con un guizzo dei suoi occhi semionniveggenti e dolorosi sulla faccia impassibile: – Monsieur. – Mi scruta di nuovo e mi dice rapido e deciso, in un modo che mi ha ricordato lo strano dialogare della bionda e di Taylor al Sammy's Bar, che sto perdendo il mio tempo. Si spieghi, per favore. Non qui, pas ici, mi telefonerà in albergo tra un'ora. Il bello è che durante la colazione mai si era voltato dalla mia parte, un leggero inchino all'inizio e basta. Era al tavolo di Guglielmo, per il quale lavora a Parigi, e questo spiega molte cose. (Non hai idea a quali vertici di sospetto può arrivare Guglielmo. Una volta durante un cocktail mi vede chiacchierare con uno scrittore, nemmeno molto importante, e con la pesantezza che lo distingue si mette di mezzo e mi esorta, in un tono che vorrebbe essere scherzoso ed è invece ridicolmente

solenne, a non cercare di fregargli gli autori... Dio sa se avevo questo per la testa in quel momento.) Fatto sta che dopo un'ora quello telefona, puntualissimo, e mi chiede se può salire da me. Quasi m'era venuta voglia di girartelo, ma eri andata a riposare e ti ho risparmiata. Monsieur, lei sta perdendo il suo tempo. Come mai ho voluto vederla qui, ma è chiaro, nella hall c'è sempre una grande confusione: troppi occhi che guardano troppi orecchi che ascoltano, e io sto per darle una notizia assolutamente preziosa, de tout premier ordre. Come mai a lei che è della concorrenza, non faccia domande, je vous en supplie, si fidi di me... diciamo che lo faccio per simpatia verso di lei. Sì, è vero che lavoro per un altro, ma un giorno potrei anche cambiare, non si sa mai nella vita, on ne sait jamais... E qui mi snocciola nome e numero di camera del detentore di quella meraviglia. Ma presto, non perda tempo, on vous attend, è il solo vero affare, grosso affare della Fiera, il resto c'est des bricoles. Non insista in domande, non mi ringrazi neppure... e parte. Io telefono al numero indicato, conoscevo già la persona, e vado nel suo appartamento al piano di sopra. Come prevedevo, c'è anche il socio, che pure conosco da tempo. Il tipo, credo di avertelo già illustrato, l'uomo dal sigaro sottile e crudele, un olandese tutto denti, anzi, quando cammina sembra appeso per i denti a qualche appiglio invisibile. In altre occasioni l'ho visto parecchio allegro, estremamente galante con le signore, un perfetto ubriaco, come se ne vedono davvero pochi, di quelli che non perdono la linea mai – e al tempo stesso ti ricordano quei rispettabili signori che nella vecchia pochade attraversavano la scena in mutande e uscivano in punta di piedi dalla comune – parla francese, inglese e tedesco, preferibilmente tedesco; chissà perché mi sono fatto l'idea che gli olandesi quando parlano una lingua che non è la loro, e tanto più quanto meno la lingua che parlano in quel momento è loro familiare, si aiutano tentennando la testa a ogni suono che emettono come assestando un colpo sull'altro per farsi largo attraverso le difficoltà della pronuncia. Dunque l'uomo dal sigaro sottile e crudele, niente affatto ubriaco in quel momento, si dispone a illustrarmi il modello o volume-guida, diciamo la maquette. Devi sapere, e me ne sono ricordato solo allora, che altri volumi-guida erano girati tra noi al tempo di un'associazione tra editori europei con centro o punto di riferimento a Ginevra, naturalmente, che aveva come scopo sociale la pubblicazione in comune di opere che dessero rilievo alla continuità nel tempo di uno spirito sedicente europeo – e altre amenità del genere. Risultato: un librone molto elegante e molto inutile dedicato alle fontane d'Europa. Non so se mi spiego: dopo riunioni, viaggi, estenuanti sedute, fitto carteggio, ci vuol altro che fontane a rinfrescare la voglia d'incontrarsi di nuovo per trattare un qualunque affare. Sicché lo guardo perplesso, ma lui non ha l'aria di ricordare il precedente; sfoglio la maquette, giro gli occhi sul socio, che mi sorride. Torno a esaminare la maquette, mentre quelli cominciano a parlare di criteri d'impostazione, qualità e numero delle illustrazioni eccetera. Per quanto potevo giudicarne il progettato volume non era male. È fatto – mi spiegano – per rispondere a una domanda, questa: che cosa succederà nel mondo nei prossimi dieci anni? E cioè, che strade prenderà la politica, quali la scienza, quali l'urbanistica e i trasporti, quali le lettere e le arti, quali il costume... Un libro da fare subito, naturalmente. I testi, dovuti alla penna di alcuni illustri professori di varie nazionalità, sono pronti all'80%, le illustrazioni anche. Chiedo se pensano a una coedizione, col

concorso di più editori e quali. Non necessariamente, rispondono. Sono già in trattative con editori non italiani? Francesi, americani? Restano nel vago. Cerco di prendere tempo. Il capo non è potuto venire, dovrei almeno chiamarlo al telefono. Non si potrebbe avere un piano, uno schema orientativo, une table des matières, une synopsis dettagliatissima da discutere a Milano dopo la Fiera? Nel giro d'una settimana potremmo dare la risposta. Qui cade la frase assassina, che del resto prevedevo, sul vivo interesse di un altro editore italiano. Insomma, mi danno tempo fino a domani; ma si ritengono del tutto liberi nel caso che nel frattempo un altro dimostrasse in concreto di volere il volume... Ma sì, era scontato, la guerra dei nervi è sempre scontata, in questi casi. Ora, l'idea non era gran che peregrina, non avevano scoperto niente. La televisione da noi, i rotocalchi hanno già fatto qualcosa di simile. Se fossi più versato in queste cose saprei dire anche fino a che punto il nostro pubblico è interessato a una roba del genere. Be', non mi pare molto. E poi, sono altri i casi in cui sono disposto a rischiare senza chiedere istruzioni, non questi. Una cosa qui era evidente e si poteva onestamente sostenere: che l'interesse del progetto non stava nel «che cosa» ma nel «come». Nessuno scopre mai niente da solo, in assoluto, lo sappiamo. E si dà che il tiepido interesse dell'inizio per il che cosa si trasforma in passione per il come. È questione di vedere da che punto comincia il come... bisognerà tenere gli occhi aperti in questi tre giorni che mancano alla chiusura. Come spesso succede ci saranno in giro altri tre o quattro come di questa idea. In quale salotto, in quale stanza, presso quale stand? Bene, ho preso ventiquattro ore di tempo, a mio rischio e pericolo, naturalmente. Tu che cosa avresti fatto al mio posto? E perché il nostro mentore – qui sta il punto – si è così gentilmente interposto? Per simpatia, pura simpatia, come lui dice? Supponiamo che sia così; ma in tal caso, bisognerà pure ammettere che a Guglielmo il libro non interessa. Questa sarebbe almeno una buona ragione – su quante? – di lasciarlo perdere a nostra volta. Diciamo: una indicazione utile alla mia scarsa competenza nel «genere». Oppure il lussemburghese è stufo di Guglielmo e vuole entrare in rapporto con noi precostituendosi un merito, un motivo di gratitudine? Altra ipotesi: Guglielmo e l'olandese sono già d'accordo, ma Guglielmo sa che c'è in giro un altro come. Anche l'uomo dal sigaro lo sa; ma non sa che Guglielmo lo sa. Ora Guglielmo vuole dirottare qualcun altro, mettiamo noi o Gastone, dall'altro come. Qui entra in gioco il Lussemburgo, il quale accende il nostro interesse, fa girare la voce e dirotta Gastone sull'Olanda... Altra ipotesi e ultima, per ora: il lussemburghese lavora a Parigi anche per l'olandese all'insaputa di Guglielmo oppure sta per piantare Guglielmo preferendo lavorare per l'olandese soltanto; in entrambi i casi si vede che gli premono di più gli interessi dell'olandese il quale vuol cavare più che può da questo affare, è sì d'accordo con Guglielmo e finirà col cedergli l'opera, ma ha bisogno di far salire il prezzo, ergo... Già, dimenticavo di dirti che il lussemburghese si è raccomandato vivamente di non fare il suo nome all'olandese... Ma come si spiega allora che l'olandese trova del tutto naturale che io vada da lui con l'aria di sapere non di cosa esattamente si tratta ma che si tratta d'una cosa importante? La sola cosa importante della Fiera... Eh? cosa ne dici? Ma allora... l'altra sera, la sera del bistrot, da che cosa voleva sviarci il lussemburghese mandandoci a spasso sul fiume? Era un caso? Sì? No? Si potrebbe congetturare altrimenti, dopo tutto...

Ma hai visto che roba, questo albergo immenso, che l'anno scorso non c'era... Eh già, la hall che sembra l'aeroporto di Fiumicino o di Orly, l'uomo dei taxi giù in basso, una via di mezzo tra un generale e l'autista di Hitler, tutto imberrettato ingabardinato stivalato com'è; e poi, una volta saputa la destinazione, ci sparano, letteralmente ci sparano, all'ultimo piano su un ascensore che ignora, non ammette fermate intermedie finché ti senti dolcemente risucchiato come una piuma per qualche attimo e infine deposto dentro un gaio frastuono di voci italiane, ma non solo italiane perché il ricevimento degli italiani è ormai frequentato da altre voci e pronunce, non càpita più che qualcuno s'intenerisca, come ancora fino a due o tre anni fa, su questo «lembo d'Italia nel cuore plumbeo dell'Europa Centrale», oh ecco il tuo amico dell'altra sera, il tuo e nostro Marcel... Ma certo, lo so, facevo solo per buttarla in ridere, puoi credermi, nessuna insinuazione, è troppo giusto, quasi quasi preferirei che tra voi ci fosse del tenero piuttosto... No, niente, piuttosto che, oh insomma, questo volevo dire: che lui quando faceva dell'ironia sulla sua repentina trasformazione in numero, la stanza 1518, da quello scrittore addirittura famoso che è – di solito si sente tale, non è che qualche volta manchi di darsi un po' di arie, oh no, non antipaticamente in fondo, è abbastanza bravo a buttarci dentro un po' di controvapore di bonarietà, umano, umanissimo, tollerabilissimo il tuo cocco, va là – dunque dicevo, quando ha fatto dell'ironia sul suo numero ed esagerando l'orrore che gli veniva all'idea del pomeriggio domenicale ci ha supplicati di raggiungerlo e di tenergli compagnia a qualunque costo... be', ho pensato alla faccia che avevi tu (smettila di pensare che sei viva per caso, scivolata per caso fuori dall'orripilante catasta...) alla faccia che avevi appena giù dall'aereo, davanti al controllo passaporti, al portabagagli, all'uomo del taxi mandato dall'albergo. Perché due come voi, insomma voglio dire per voi ebrei (e lo vedi che si esita stupidamente, ancora, a dire questa parola come se fosse una parola o sconveniente o impropria o offensiva per chi ne è oggetto; come se ci si guardasse attorno con prudenza nel dirla, abbassando un poco la voce – e in realtà in questa tranquilla designazione c'è la vergogna, un'ombra di vergogna che non è altro che il ricordo di quando in essa stava una efferata discriminazione e si tollerava di vivere al riparo di quella, in combutta con quella) voglio dire che deve pur farvi una certa impressione il fatto di camminare liberamente in un paese dove per tanti anni non avreste potuto muovere un passo senza correre un pericolo mortale – e così senza nemmeno un accenno, senza parlarne in alcun modo tra voi capisco benissimo che qualcosa vi ha subito tenuto vicini, non ho detto spinti l'una verso l'altro o viceversa, neanche per sogno, semplicemente a spasso, a braccetto, forse parlando di cose indifferenti, lungo il fiume con noialtri dietro alla spicciolata... Ma sono bastati pochi giorni, e lo vedi, tu stessa non ci badi più, si tratta di un pensiero già lontano, astratto persino, che nessun fremito o sussulto accompagna più – è bastato un po' di benessere, il tepore degli alberghi, lo sfavillio delle tavole imbandite, questa frenesia di ricevimenti, cocktail e banchetti, su per un ascensore, dentro e fuori da un taxi, l'urto del ghiaccio dentro i bicchieri, il tintinnare d'un brindisi... E questa città dove fino a non molto tempo fa c'erano ancora rovine; ma erano rovine ancora umane, impastate di carne e sangue, certamente più umane e palpitanti di questi grattacieli e vetrine... E la gente di qui, soprattutto di domenica pomeriggio, quando passeggia lungo la Zeil... potrebbe anche

non esserci, non essere mai nata, essere altra gente, con altre facce – e sarebbe la stessa cosa – essere un'altra città, in un altro tempo – come se non avessero radici da nessuna parte, non storia non passato – o fossero stati trasferiti qui, immigrati qui da chissà dove, a ripopolare, a ricominciare: con dietro, sullo sfondo, il crepitio ormai impercettibile della combustione, il tempo frusciante delle fornaci... Scusa un momento, c'è la Hilde che mi fa i suoi soliti segnali.

È così. La Hilde, eccitatissima, quasi mi aggredisce, ha chissà come saputo dell'olandese e vuole notizie, mi accusa di non essere un amico perché non l'ho messa al corrente. Dice che la sua Casa potrebbe entrare nella combinazione per la parte tedesca... «a meno che tu non voglia favorire quell'altro...» dall'attimo di dubitosa tenerezza capisco che allude al suo amico-rivale dell'altro giorno, gli manda piccoli baci di lontano – meine Liebe! – per farsi perdonare e di nuovo rivolta a me: «Vigliacco, di' la verità, cosa scrivevi su quel pezzo di carta». Per carità per carità, benedetta ragazza, ma se non so nemmeno io che pesci pigliare, tra poco scadono le ventiquattro ore e non ho ancora deciso niente, anzi credo che lascerò perdere. Tra l'altro, ho l'impressione che lei voglia assicurarsi da questa parte, che mi aggredisca per eccesso di scrupolo, per non rimproverarsi poi di aver trascurato una delle piste utili. Sbaglierò, ma la sa più lunga di me, ha avuto altre informazioni, magari sa che la pista buona porta del tutto altrove... Ma dove, a che cosa? I dieci anni, il libro dei dieci anni? Figurati un po', tanto traffico per una cosa come questa, una trovata più o meno felice, che non è poi così nuova come sembra... La mia convinzione, ormai, è che il «pezzo» vero, il pezzo prelibato, se c'è, è al confine tra plutocrati e aristocrati – ma sì, è un mio modo di dire, poi ne parliamo. Qua si deve andare per eliminazione, da un taxi all'altro, da una hall all'altra, di cocktail in cocktail, di pranzo in pranzo attraverso la kermesse che è diventata la Fiera... Già perché una volta questo era un posto dove si facevano affari, tra le altre cose, una sterminata contrattazione dovunque, nelle hall, nei bar degli alberghi, nei salotti riservati o meno degli alberghi, nelle stanze stesse, coi letti non ancora rifatti, gli avanzi d'una prima colazione a invecchiare in disparte su un tavolinetto; e uomini in maniche di camicia, o in vestaglia a passarsi carte, studiare progetti, appartarsi per fare dei conti, la carta, le spese di dogana, la rilegatura, le tirature, la cheap edition – e in genere i conti non tornavano, Francia 30.000, Germania 45.000, Italia 15.000, no, non funziona, le riproduzioni, non se n'è tenuto conto, ma già, le riproduzioni e la composizione in questa e quella lingua, bisogna rifare il conto di questi costi rapportato al costo complessivo, percentuali d'autore escluse, per favore apra la finestra, questa non è una stanza, è una camera a gas (be', perché mi dà di gomito, non ho detto niente di male, ah già, e va bene peggio per lui, mica le ho inventate io, ma no! cosa? cosa dice? quell'altro? mi dispiace veramente, ma chissà, magari lui gradisce che qualcuno dia prova di buona memoria davanti a quel brutto grugno che fa tanto il difficile), adesso è tutta un'altra cosa, tre quattro party simultanei in un giorno, che a voler essere gentili con tutti non si farebbe altro che questo, le contrattazioni sostituite dalle pubbliche relazioni... solo che sembrano fatte apposta per distrarre dalla sola cosa che conta, dall'unicum, dall'opera in uno o più volumi, segreta, non identificabile; così si va a tentoni, a colpi di sonda, per

diversivi, finché i tempi si fanno più serrati, restano tre giorni, due, e si vorrebbe favorire la piega profonda, quella che ti dice di lasciar perdere, che siano gli altri a scannarsi, che tanto si scanneranno a vuoto in questa, ecco, è la parola, in questa caccia al tesoro che è diventata la Fiera da un anno o due a questa parte... Lo sai, ormai credo d'aver capito che il progetto dell'olandese potrà magari avere una certa fortuna editoriale, ma che è in sostanza un falso scopo. Certo, se togli l'ipotesi del libro dei dieci anni, sei costretto a prenderla come un indizio variamente interpretabile di un interesse ben più serio. Ma quale? Come fai a identificarlo e anche solo a intuirlo? I dieci anni, i dieci... Farò così: per estremo scrupolo – bada, non per altro – giocherò a carte scoperte con qualcuno che quasi sicuramente non è interessato al libro dell'olandese. Dalla parte degli aristocrati naturalmente. Adesso provo a telefonargli.

Mah, che cosa poi speravo che mi dicesse... Mi ha guardato quel po' che gli basta per inquadrare uno e freddarlo, stecchirlo nella sua attenzione, come se non avesse sentito o quasi, ma più con l'aria di dare per scontato che gli parlavo di una cosa senza interesse. Ha sùbito trovato modo di sviare il discorso sul «cosa fai stasera, tanto non c'è più niente d'importante», mettendomi addosso la sottile angoscia che lui avesse combinato chissà cosa e ora si desse bel tempo coinvolgendomi e facendomi perdere le ultime occasioni di recuperare il tempo perduto, le ultime corse utili dentro il meandro delle pubbliche relazioni (siamo in ritardo, in ritardo, non ci mancava che la cerniera lampo che non andava né su né giù e la cameriera che non arrivava ad aiutarti, ma ricorda che debbo dirti una certa cosa successa mentre t'aspettavo nella hall, cerca di far capire al taxista che ci aspetti dieci minuti d'orologio, il tempo di fare atto di presenza dai francesi, e poi ci porta in quell'altro posto, è indispensabile) tanto lo sai com'è fatto, bravissimo a invischiarti in falsi riguardi, falsi pudori, a mettere l'altro dalla parte della scortesia, della testardaggine, mentre è lui che ti domina, che ti fa forza con quella voce strascicata e indolente... Visto che questa volta tengo duro davvero, che non voglio fargli compagnia in uno di quegli inverosimili ristoranti che gli piacciono tanto, butta là questa frase come per farmi dispetto: – Va là, va là che lo sai benissimo che è una volgare contraffazione. – Dimmi un po' tu se non è dispettoso. Contraffazione di che? E dimmi anche se non è un parlare per enigmi, posso pensare di tutto, che voglia allontanarmi dall'olandese per poi piombare lui sulla preda, come incoraggiarmi all'acquisto contando su una specie di effetto alla rovescia della sua svalutazione; oppure che c'è davvero dell'altro di cui lui è già sicuro possessore, così si va a festeggiare insieme il suo successo, si mangia e si beve, si brinda a qualcosa che solo lui sa e a cui lui solo sorride mentre io sorrido da ebete al piacere di stare in compagnia... Ma sì, dimmi anche che sono tortuoso – o che ho pensieri tortuosi, fa lo stesso, non ci vedo una gran differenza... Fatto sta che questa volta una cosa almeno non è riuscito a farmi fare, andare attorno con lui e con la sua corte, e se poi si deve ragionare con calma o piuttosto fidarsi moderatamente di quel po' d'intuito che rimane, lo sai che cosa concludo? Che dell'olandese non gli importa niente, come del resto prevedevo stante la sua qualità d'aristocrate – un momento, adesso ci arrivo. E lo sai che cosa soprattutto concludo? Che lui ha un'idea, non molto precisa, ma già più avanzata della mia, che in giro qualcosa c'è per cui varrebbe la pena, solo che è

difficile arrivarci, gli indizi sono labili e contrastanti, e chissà se ci ha rinunciato definitivamente o se aspetta sornione di avere più dati per fare il colpo all'ultimo momento? Eppure eppure, sbaglierò, ma un dubbio gliel'ho messo in corpo io stavolta, stavolta l'ha attribuita lui a me una manovra diversiva... Solo che sembrava in ogni modo sfiduciato, con una sfumatura di stanchezza e d'impotenza nella voce, non certo impotenza in una supposta lotta con noi, diciamo piuttosto sfiducia collettiva e obiettiva che a chiunque, noi o lui o altri, il colpo possa riuscire. Dunque diglielo al taxista che provi ad aspettarci quei dieci minuti, il tempo di stringere un po' di mani, di farsi notare, di prendere a volo un bicchiere da un vassoio di passaggio, e si riparte per quell'altro posto...

L'avrai pure osservato. Le facce dentro quelle luci calme, la calca che gira intorno sui parquet da una stanza all'altra dentro il vecchio palazzo, e tra i sorrisi qualche sguardo tagliente o altri che ti osservano senza averne l'aria, persino ammicchi come a gente che ha avuto una fortuna improvvisa, non sarà mica questa settimana che comincia a darmi alla testa – presi vagamente di mira... per una volta al centro dell'attenzione – era quasi il caso di restare per approfondire, per capirci qualcosa di più. Ah l'hai notato, non è solo una mia fantasia... Be', vedremo adesso in quell'altro posto, tanto più che... ricordati sempre che poi con calma ti racconto la cosa di prima, ma sì, di quando ti aspettavo nella hall. Dunque devi sapere che questi aristocrati fanno piuttosto lega tra loro e formano un'élite, com'è naturale. Non è che trascurino gli affari, solo, a differenza dai plutocrati (relativamente, s'intende, quando non si tratta che di libri) non hanno l'aria di farne. Non è solo una questione di stile, bene inteso. Gli affari che fanno sono soltanto di un certo tipo, questo torna in qualche modo a loro onore. Hanno poi le loro squadre o gruppi di rottura, di composizione più o meno complessa e policroma, con diramazioni segrete. Per gli affari veri e propri si servono di questi loro adepti, non intervengono mai direttamente o solo in certi casi a dare, con misura, con eleganza, il tocco finale. Così loro stanno in un ristorante o in un night con qualche donna o ragazza quasi sempre del giro, voglio dire del lavoro, del mestiere di acquistare e vendere libri, e qualche adepto appena smontato dal servizio; e intanto quelli che sono di servizio a quell'ora trattano l'affare, loro sono lì sotto i tuoi occhi che mangiano e ridono o s'annoiano, credi di poter stare tranquillo in loro compagnia, fuori dalla lizza e quello è invece il momento in cui perdi l'affare avendo balordamente disertato sul più bello... Ma questo riguarda la tattica, una certa tattica persino involontaria, non essenziale. Per loro gli affari sono nient'altro che una zona di transito e insieme un mezzo di conoscenza. Se simpatizzano con un partito di massa è soprattutto perché ci vedono un angolo idoneo d'osservazione, un'altura in posizione ideale da cui fiutano il futuro scambiando occhiate d'intesa coi loro simili, gli altri dell'élite, e poco importa se intanto tirano a fregarsi reciprocamente negli affari veri e propri... Hanno la vocazione del futuro, qualche volta può parere snobismo, uno snobismo del futuro... Un po' come sull'aereo, quei suoni, quelle voci, quei segnali che escono dalla cabina del pilota indecifrabili al passeggero, motivo per lui d'apprensione o di distensione a seconda dello stato d'animo, e invece c'è chi li traduce serenamente in minuti ancora di volo, in dati di spazio-tempo, di tempo materializzato in previsione, in condizioni di clima,

di paesaggio che ti si va formando sotto i piedi, terra che subentra all'aria, integrazione di elementi tra loro, reintegrazione terrestre... Qui è lo stesso: loro, gli aristocrati, sempre un passo più avanti, sempre in anticipo di qualche attimo o di qualche anno tramano in occhiate la loro rete di sottinteso, di divinazione, sotto il naso dei plutocrati (per modo di dire) che si allarmano nei loro affari, sempre in sospetto d'un affare più grosso che magari è sfuggito, pesci grossi e pesci piccoli s'ingarbugliano dentro la rete delle occhiate preveggenti, olandesi che mostrano volumi-guida, spagnoli e portoghesi sempre in attesa d'una semplice novità, che è poi sempre una sola, mentre per loro, gli aristocrati alquanto demagogicamente benevoli verso spagnoli e portoghesi, verso i loro fratelli, confratelli, ingenui nello spiare il futuro, la novità è complessa e instabile, eterogenea, pluridimensionale... ma non hanno altre esche che queste per catturarla, un giorno o l'altro, i loro libri, i loro affari, muovendo la loro inquietudine tra schegge d'entre-deux-guerres, frammenti di vecchia Europa, sbarre doganali, treno della sera per Parigi, della notte per Amsterdam, treno del mattino da Vienna, brindisi scintillanti, altre e altre schegge di vecchia Europa, a ripetizione sul mondo subumano, a palate sul tempo morto delle fornaci... L'opzione, l'opzione di ventiquattro ore che scade. Lasciamola scadere, tanto s'è capito che non è quella che conta... I dieci anni, il libro dei prossimi dieci anni, figurati. Mi diverte pensare che ci guarderanno per un po' come i detentori, i fortunati detentori dell'opzione che conta – i plutocrati, almeno, non gli altri, quelli dell'élite, appena appena infastiditi all'idea che per un caso si sia andati a sbattere nell'indizio valido, a interferire nelle loro piste... Ahah – si divertono, penduli sulla lizza, quelli dell'élite (e tra loro, sempre più su di qualche nota, straziante come plutocrate che non ce la fa a passare da aristocrate, barbagianni travestito da sparviero, c'è sempre un volatile intruso, uno svolazzo abusivo) – ahah. Faites vos jeux, Messieurs Dames. Faites donc vos jeux...

Be', non ci credo. Sta a vedere che adesso qualunque cosa uno fa va intesa in quel senso, soggetta a congetture. Macché azione di disturbo, bella mentalità, bella psicosi poliziesca ci siamo fatta in pochi giorni con questa storia dell'opzione... Certo pareva un inseguimento – da un albergo all'altro, da un ricevimento all'altro... Più o meno le stesse facce dovunque, ne seminavi tre o quattro e te le ritrovavi di lì a poco nel posto dove andavi, calme distese sorridenti – e sotto sotto affannate... tanto che se poi te ne capitavano davanti di mai viste prima quasi quasi sospettavi che fossero truccate, mascherate... Ma questo no, non lo credo. Sta a vedere che uno riesce a portarsi una in camera approfittando del pandemonio, e subito gli altri a pensare che volesse strapparle... l'opzione! Sì, l'hai trovato quello buono, chiamala opzione... Bello scherzo però... ahah, quello riesce a fare il colpo, è venuto al dunque o quasi, e nossignore quegli altri di sotto a telefonargli che il capo lo vuole d'urgenza. Lui è tanto bravo da rispondere che il capo può avere tutte le urgenze di questo mondo ma lui ha altro da fare, altre urgenze, e quelli daccapo di lì a un po' – e così via non so quante volte di seguito, tanto da... be', lasciamo andare – era uno scherzo, nient'altro che uno scherzo vigliacco... Dimmi piuttosto che cosa si deve pensare, ed ecco la cosa che dovevo raccontarti, che cosa si deve pensare della bionda, dell'improvviso interesse per me della bionda... Sono

nella hall, già cambiato per il cocktail dei francesi, c'è un grande viavai di fattorini e clienti, il telefono che suona in continuità, mi metto a sedere al solo tavolino libero, nell'angolo, getto l'impermeabile sulla sola poltrona rimasta libera, accendo una sigaretta, chiedo da bere... e mi vedo davanti la bionda, sposta l'impermeabile, si siede, accende una sigaretta e... Non credevo ai miei occhi, eppure dopo la sera del centauro aveva perso interesse di colpo, vabbè, chi disprezza ama tu dici, ma anche se non ci credi non è che questo improvviso ritorno mi abbia rimescolato il sangue... La sento fare dell'ironia mezzo in inglese mezzo in italiano sulla mia bravura di cacciatore, butta là una frase che al momento non ho capito, eppure era abbastanza trasparente, sulla mia nuova specializzazione in libri profetici... E qui, finalmente!, non l'acciaio, ma le acque marine... Questa volta ero io un pezzo di ghiaccio, te lo giuro, almeno in principio, ma cerco di reggere il discorso, le rimprovero debolmente la freddezza di sempre e in particolare dell'altra sera alla fine del pranzo, le storie di quattro anni fa non sono nemmeno stato a rivangarle, non mi sono nemmeno venute in mente, decisamente non ero in vena o piuttosto ero già senza saperlo nella psicosi dell'opzione e la bionda non quadrava con tutto questo, non chiedermi perché e come quadrasse quattro anni fa o ancora poche sere fa e adesso non più, è questione di segno risolutivo in un contesto, di nodo sintomatico, di sintonia, ma adesso il contesto è cambiato, tende ad altri nodi, altri vertici... sì sì, capisco, ma non sto facendo l'intellettuale, se può sembrare che lo faccio vuol dire solo che non ho le idee chiare, anche questo te lo spiego un'altra volta... Fatto sta che alle mie rimostranze risponde in modo imprevisto, che l'altra sera voleva mettermi alla prova e che io non insistendo l'ho delusa, profondamente delusa – figurati, dopo quattro anni di reciproca ignoranza. Appunto per questo, lei dice, voleva mettermi alla prova, se era un mio capriccio che tornava, una fantasia... E per quanto mi guardi ormai stabilmente dal fondo del mare, sento che tenta penosamente la corda della civetteria, dico penosamente perché a un tipo così, quando ha deciso di guardarti da quel suo fondo marino, solo un regale corruccio sta bene, o una regale benevolenza... Ma questa, mi domando, chi l'ha mandata? Il lussemburghese, l'olandese, il suo amico del Sammy's Bar? chi altro? Già, i libri profetici, il maledettissimo libro dei dieci anni... Non ne ho le prove, si capisce, ma non è il caso di dimostrarle la tua solidarietà femminile, credimi, quella voleva farmi cantare o almeno assicurarsi se ero o no una preda interessante... per me era già sul sentiero di guerra la sera del centauro e poi al Sammy's Bar quando confabulava senza parere con quell'altro... Così sono andato al contrattacco e fingendo di stare al gioco, provo a combinare un appuntamento per il tardi... Sarò stato maldestro, non ci avrò messo abbastanza convinzione, lei rimane nel vago, dice che mi telefonerà, non può dire quando, magari domani sera, cioè stasera, anche in camera? anche in camera, anche a tarda ora? anche a tarda ora, mah, se n'è andata forse perché tu stavi arrivando forse no, l'impressione è che stesse facendo la ronda (ma per conto di chi?) di tutti i punti utili o ritenuti tali, che io fossi uno di questi.

Ecco vedi, il mio colombiano è passato, ha fatto un gesto persino timido da lontano, poi ha tirato via, forse s'aspettava che l'incoraggiassi, ma non l'ho incoraggiato... no, non è che non voglia più saperne di lui, temevo solo che notasse qualcosa di nuovo in me, un

po' d'imbarazzo, non gli porto rancore, ha ancora tutta o quasi tutta la mia gratitudine, in fondo non sono nemmeno deluso... sta di fatto che... che non mi importava più niente di lui e delle cose che lui ha rappresentato per qualche giorno, il quadro è cambiato, c'è un rapporto cambiato, un anello è saltato, io non scendo più a passi elastici da quelle splendide scalinate tra il verde in una mattina deliziosa alla ricerca d'un taxi che troverò più facilmente da questa parte... stessa cosa per la bionda l'altra sera, non più i corridoi dell'albergo e il commiato dagli arazzi, il telefono che squilla a vuoto dentro il sole del suo viaggio... queste cose hanno valore nella connessione in cui si presentano, basta che un elemento scompaia, un anello salti, che una perla si sfili, e sei in una connessione diversa, o in nessuna connessione, se torna un elemento della connessione passata ti è sùbito tra i piedi, è un intruso, un fastidio, un diversivo non gradito, o lo assorbi o lo estrometti... È passato anche quell'altro, il giovane portoghese di sere fa, ha fatto una smorfia beffarda in direzione del mio amico che svoltava allo stand giù in fondo, mi ha sfiorato senza guardarmi e ha detto sfottendo: Ah! votre héros, quelle blague, regardez-le, pas un jour de prison, pas un jour de sa vie, pas un jour je vous dis, magari questo è un lealista, un provocatore, va a saperlo... Piuttosto, hai visto l'olandese, l'uomo dal sigaro sottile e crudele era all'angolo che m'aspettava appeso per i denti al suo appiglio invisibile, e quando sono passato ha voltato la testa dall'altra parte, mormorava qualcosa anche lui, qualcosa d'ironico, m'è parso, un'intenzione ironica come «fantascienza, nient'altro che fantascienza», sì, ho capito, probabilmente ha saputo che ero entrato in trattative con un altro, sì, l'inglese di ieri sera, l'aristocrate fasullo, già, non te l'ho ancora detto... Sono salito da lui, in camera, dopo mezzanotte, di autentico non c'era che la vestaglia, splendida, sul tango figurato dei suoi modi languidi – ... per il resto: ectoplasmi di futuro, con spruzzatine di righe qua e là, un testo mediocre m'è parso di capire, solo più illustrato di quello olandese... Un'altra contraffazione, un altro diversivo, l'ultimo, dei prossimi dieci anni, perché adesso ne ho abbastanza di questa corsa tra contraffazioni di un prototipo che non esiste, o che è solo un'ipotesi di qualche intelligentone, un indizio degli umori che cambiano, del vento del successo che gira da un'altra parte. Tanto vale inventare qualcosa, prendere l'affanno di questi giorni per quello che è, un segno di mutamento... Perché qualcosa sta cambiando, non ti pare? Riferirò al capo, saprà lui come orientarsi, studiare la formula nuova... e di qui in poi essere concreti, tornare all'ideazione e ai negoziati, con passione, con umiltà, con dedizione... fuori da quest'idea fissa, da questa ossessione... non c'entra niente magari, eppure... mai vista tanta gente all'ultimo giorno di Fiera... Ma no ma no, non stravedo, ricordo benissimo gli altri anni, potrei dirti chi viaggiava verso Parigi a quest'ora, chi tornava in macchina in Italia, prendendola comoda, con tappa a Basilea... Quest'anno invece. I più bei nomi che sfilano, tutti, all'ultimo giorno, un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza ad andarsene, questa sfilata dell'ultima ora, in questo sole inatteso già dalle vetrate, invadente, che aggiunge caldo a caldo soffoco a soffoco... da uno stand all'altro da un padiglione all'altro, a passo di carica, tornando sui propri passi, a passi indolenti – e a poco a poco il nodo che si scioglie, la tensione che si allenta, il mare anonimo che mescola e copre tutto, quelli che la sanno lunga o credono di saperla, quelli che fraintendono, e poi i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione che quella dei piccoli minimi oscuri affari,

perfettamente ciechi nei punti nevralgici del gioco e nondimeno coinvolti, portoghesi e spagnoli che respirano nell'ultimo sentore di vecchia Europa un illusorio vento di libertà, tutti, tutti coperti dal mare di folla del Centro Europa, dei vivi che potrebbero anche non essere nati, le carni rosee, le epidermidi lattescenti, le pupille mansuete di bestiole boschive facili all'allarme... adesso sembra che tutti si sia preso la corsa per un'improvvisa inquietudine sopraggiunta nei corridoi a senso unico, verso un'uscita che non si vede... aggirati da vetri infrangibili. Si chiude.

Cosa ne dici? Non c'è male come forma di commiato: «Sto pensando a mio coniglio» – detto in italiano. Era la prima volta che la sentivo arrischiare non solamente qualche parola qua e là, ma una frase tutta in italiano... Chi, chi. Ma chi vuoi che sia? La bionda, die Blonde. Be', adesso mi spiego. L'altra sera, dopo la visita a quello della vestaglia, torno in camera, mi butto sul letto senza spogliarmi, resto lì al buio, stanco morto, senza decidermi. Sento bussare o piuttosto grattare all'uscio. Accendo la luce, faccio per dire «avanti» e quella è già dentro. Non ho nemmeno avuto il tempo di alzarmi a sedere sul letto. Una sorpresa da tutti i punti di vista, primo perché non pensavo più al mezzo appuntamento dell'altra sera, secondo perché non ero ben sicuro che stesse nello stesso albergo, terzo perché mi pareva d'aver dato un giro di chiave. L'iniziativa mi sorprende meno, non so perché, anche se improvvisa. Ohoh, come corri, neanche per idea. Aveva tutta l'aria d'una vicina che viene a fumare una sigaretta prima d'andare a dormire per conto proprio. Mi ingiunge di starmene dove sono, spinge una poltrona verso il letto ma non troppo e infatti accende una sigaretta. Lasciamola fare, mi dico, vediamo dove vuole arrivare. Le vedo appena gli occhi, in quella penombra, e l'oro cangiante, quello sì. Fuma, non dice niente. Allora cerco di farla parlare, per esempio le domando dov'era durante la guerra, se ha fratelli e sorelle, se i suoi sono ancora vivi. No, il padre è scomparso sul fronte russo, non se n'è saputo più niente, un fratello anche, non molto tempo dopo. Risponde appena, non pare toccata da questi ricordi. Sì, ha provato i bombardamenti, ma non dà particolari. Avrà avuto nove o dieci anni, dopo tutto. Allora? Allora niente. Fuma. Vorrei tanto chiederle perché è lì, ma non vorrei parlare troppo presto. L'opzione, i dieci anni, i libri profetici... sta a vedere che adesso toccherà questo tasto per prima, magari vuole accertarsi se me ne vado o no a mani vuote. Macché, come se non si fosse mai parlato di queste cose. Chissà, forse si sentiva in colpa per l'altro giorno, potrei tornarle utile in qualcosa prima o poi... e io lì, come un morto, con niente che mi univa a lei, incapace di immettere nella situazione un minimo di calore o di interesse delle poche situazioni passate, non biondo cangiante, non acciaio o acquamarine... Succede così, una volta ti basta sfiorare il punto sensibile di una situazione, il centro di una possibilità, la materia viva di un evento e allora tutto è a fuoco, ogni energia si scarica nella sua dimensione, organicamente, secondo certi nessi; un'altra volta ci riprovi, ma basta un'informazione sbagliata, un movimento maldestro, o l'assenza di una qualunque delle condizioni precedenti, una cosa da niente, perché certe suonerie restino silenziose, certe spie non s'accendano... costei cos'è che la fa agire? Comincio a sospettare che siano gli affari, no, non gli affari, il suo lavoro, l'orgoglio del lavoro, il... «senso della personalità raggiunto nel lavoro» e allora è capace di tutto, capace di dare tutto... ma fuori da quello,

si arrangia penosamente a vivere, a parlare con qualcuno, immemore persino di piacere agli altri. È un'ipotesi. E qui lei si butta a parlare di una sua mitologia domestica, di uccelli, di gatti, di conigli e di sé protagonista, eroina in rapporto a loro, in mezzo a loro... no, non discorsi da zitella, per carità, basta guardarla. Ricordo appena d'essermi chiesto in che cosa il discorso, perché sicuramente sensibilmente lo era, fosse diverso da una storia di zitelle o piuttosto quale vuoto, quale aridità cercasse di colmare con quel discorso, se fosse un modo di allontanarmi per sempre fingendo invece di ammettermi alla sua intimità quando... e adesso non ridere, mi sono addormentato come un innocente, non so come e quando se ne sia andata, più tardi mi sono svegliato di colpo mezzo atterrito, così come mi trovavo, vestito di tutto punto – ma era stata gentile, mi aveva sfilato le scarpe, cosa che di solito non si fa con un estraneo... La luce sul comodino era ancora accesa, l'avrà lasciata accesa lei per non inciampare mentre usciva o perché io vedessi subito la maquette... sì, ha lasciato lì una maquette ai piedi del letto, ma era assolutamente bianca, a parte la copertina in finto cuoio, ma senza titolo, non parliamo di testo o illustrazioni, bianco nient'altro che bianco, un bianco abbagliante, non il minimo indizio o indicazione... Tra l'altro deve essere andata a prenderla dopo che mi ero addormentato, perché sicuramente non aveva niente di simile con sé quando è entrata... Se poi io fossi uno scrittore, metti Marcel o uno come lui, o lei supponesse in me velleità del genere, tutto questo potrebbe anche avere un senso, un senso positivo, risultare un gesto simpatico, aperto, una sfida se vuoi – o anche un'esortazione affettuosa, un augurio... ma non essendo io, sai cosa intendo, niente altro che un editorial-letterato, lascio a te l'interpretazione. Questa è roba dell'altra notte e non te ne avrei sicuramente parlato, non so perché, se un po' per sciocco riguardo un po' per curiosità non le avessi telefonato stamattina prima di sgombrare la stanza – un po' di buon'ora per la verità, ma forse potevo permettermelo, non ti pare? E mi ha risposto nel modo che ti ho detto, è stato il suo saluto perché non ha aggiunto altro e a me è scappata qualunque voglia di aggiungere altro, non parliamone più.

In quella stanza non mi ci potevo più vedere, tanto tra due ore si parte, ho messo appena un po' d'ordine, ho chiesto alla cameriera di prepararmi lei le valigie, sono sceso nella hall che ancora stavano facendo pulizia, gli aspirapolvere in azione, i tappeti arrotolati, poltrone e seggiole smosse e accatastate, ma c'era già movimento di gente che partiva e quella signora mulatta, che dev'essere molto mattiniera, une si bonne dame! dice l'algerino che fa il turno di notte, aveva già fatto fare il passeggino al cane... Come tutti gli altri giorni, ma probabilmente lei e il marito, quello che a me piace pensare che sia anglo-turco, resteranno qui anche domani e dopo per riposarsi delle fatiche della Fiera, come tutti gli anni! Guarda quell'altro, assolutamente affascinante, biondo e pelato, nel suo grigio impeccabile, a quello manca la caramella, e l'elmetto col chiodo, e poi sei sulla Marna, quarant'anni fa o poco meno, tra boches e poilus, quello, devi sapere, non si accorge mai della mia esistenza fino al penultimo giorno e poi mi ferma in un posto qualunque, qui in albergo o alla Fiera, per offrirmi un degnissimo e noiosissimo scrittore che nessuno vuole, quest'anno per il quinto anno... Ci dev'essere un congresso di chimici o di medici, non so, ho già visto passare molte facce nuove, appena arrivate, si vede subito che non sono dei nostri, nella hall non c'è più quasi nessuno seduto ai tavolini e

invece guarda che traffico al bureau, le ultime occhiate di controllo, Aldo spia la faccia di Jean ma si sforza di restare impassibile, anzi con una piega di soddisfazione, Jean se ne accorge, gira uno sguardo giulivo sulla faccia di Max cercando di sviare su questa anche lo sguardo di Aldo, il quale sentendo ora su di sé gli sguardi di Max e di Jean si concentra in un esame minuzioso del conto... Altra ondata di facce nuove, in questa città si passa da una fiera a un congresso, da un congresso a una mostra tutte le sante settimane, in questo albergo non debbono avere un momento di pace.

Che stupenda giornata – degna della partenza della bionda quattro anni fa, ma perché parlarne ancora, passi i ponti e sei sùbito tra i boschi, correndo su strade asfaltate, sono più avveduti di noi, hanno adottato dappertutto il guard-rail come spartitraffico, ho visto un corridore perdere pezzi di battistrada e fare un testa-coda, a Monza, anni fa e salvarsi appunto per via del guard-rail, è vero che è morto non molto tempo dopo in un modo più banale... ma che cosa avevo da dire, ah sì, te lo dico e poi davvero non ne parlo più, sai come potrebbe darsi che ancora mi interessassi alla bionda, bene, io mi fermo qui dopo che tutti se ne sono andati e invece di questo gran sole c'è nebbia sulla Zeil come qualche sera fa e l'aria è pungente del primo freddo, ma in alto, molto più in alto della nebbia la fosforescenza d'un quadrante illuminato, prismi, triangoli, cerchi di luce riproiettati dal basso simulano un grande luna-park, una cattedrale, un gigantesco albero natalizio nella dimensione del nord e dell'inverno e allora ci sarà un incontro del tutto imprevisto, tutto entrerà in una congiuntura nuova e abbagliante, intendendo per «tutto» quello che sai, i mozziconi e le braci di quello che sai, che in sé non è niente o è appena un freddo disordine di cose indifferenti e slegate, prenderebbe un segno diverso e forse stimolante, oh non per tanto... perché, vedi, gli affetti non c'entrano con queste cose, che cosa sono in fondo gli affetti se non il ricordo più o meno tenace, che ti sforzi di conservare, di quelli che sono stati gentili con te e con cui hai cercato di essere gentile, ormai non si vive più di questo, no davvero, si vive combinando e scombinando congiunture, situazioni, a seconda dell'energia di cui disponi in questo o in quel momento, non lo dico con amarezza, cerco di descrivere una nuova condizione biologica, per così dire...

Ma prima di arrivare all'aeroporto voglio dirti ancora un'immaginazione, o meglio un'ipotesi che ho fatto a conclusione di questa settimana. Ecco, nessuno è riuscito a mettere le mani sul libro, sull'opera, sul progetto di opera di cui alcuni per eliminazione e approssimazione erano riusciti a stabilire l'esistenza e altri, per intuizione, le qualità. Inutile dire che questi pochi, questi ottimati, Aldo che osserva Jean il quale tenta di spostare su Max l'attenzione di Aldo mentre Max senza parere muore di rabbia sospettando di George che regge alla parte meglio di tutti (processo in parte già descritto e che tu stessa hai potuto individuare da un albergo all'altro da un ricevimento all'altro eccetera), non sono minimamente riusciti a localizzare la preda. Tutto questo non è accaduto senza creare un po' di confusione e di sconcerto in quelli, più grossolani e più... pratici, più... concreti, che materializzando in un possibile affare, grosso affare, la traccia abbastanza chimerica dei primi hanno finito col complicare il gioco normale delle contrattazioni falsando del tutto l'andamento della Fiera. Non parliamo poi dei più piccoli,

di quelli che lavorano al margine: quelli sono andati avanti alla cieca, senza vedere la profonda diversità tra l'inquietudine di quest'anno e quella degli altri anni. Magari a quest'ora stanno facendo un bilancio negativo del tempo e dei quattrini spesi, maledicendo la mania delle pubbliche relazioni, senza nemmeno sospettare di essere caduti in un raggiro, di essere stati manovrati in una larga operazione guidata da altri. Ma il bello viene adesso: il libro c'è, non importa dove, ce lo siamo lasciato alle spalle, in qualche stand che ora stanno smontando, dimenticato nel cassetto di qualche scrivania, sul tavolo di qualche salotto negli alberghi che sventolano allegramente i loro tendaggi dalle finestre spalancate sulle camere dove i termosifoni bollono insensatamente nella splendida giornata di sole. Il libro c'è, completo dalla prima all'ultima pagina, con scritto per intero quello che realmente accadrà nei prossimi dieci anni. Oppure, in questa stessa città o in un'altra non troppo distante, in questa stessa ora, in questo minuto, qualcuno a nostra totale insaputa, qualcuno già in tensione da giorni, o da anni, irradiandoci in segreto senza volerlo – attirandoci nel suo campo di forze, a quest'ora qualcuno...

Un drappello di foglie ruzzolò lungo la Friedrichstrasse, s'ingrossò di altri drappelli congeneri, turbinò un attimo all'incrocio, svoltò al primo angolo. A quell'ora il vecchio Cancelliere si disponeva a cedere il posto al Cancelliere subentrante mentre un ciclista inveiva contro un pedone distratto, probabilmente forestiero, che si attardava naso all'aria sulla corsia riservata ai velocipedi. Il primo apparecchio dell'operazione Big Lift o Grande Passaggio era infatti comparso nel cielo della città proprio nel momento in cui il normale Caravelle di linea decollava dall'aeroporto.

– Mah! cominciò pensosamente uno dei viaggiatori dentro quell'amalgama di rombo, cherosene, sibili e altri suoni minori, sole.

Lo scrittore si fermò un istante. Ah, se avesse avuto un punteruolo speciale, e in più un aggeggio da saldatura autogena. Tutto teso com'era a formare piuttosto che a esprimere o rappresentare, ossessionato com'era dalla circolarità e simultaneità dei gesti, grossi e piccoli, dell'esistenza, doveva evitare quei ripensamenti, quelle sospensioni, quei rigiri emotivi, quelle intrusioni che, più svelti della penna o del tasto typewriting, fanno deposito istantaneo producendo la collosità dell'attimo e le muffe del presente – il quale, come si sa universalmente ormai, nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato. E tanto più ai tempi nostri, tanto più. Ah, il passato prossimo, il gran nemico, ben più che il remoto. Bandita d'altra parte ogni presunzione anticipatrice, ogni velleità congetturante il futuro, bisognava concentrarsi in una tensione concorrenziale e collaborativa insieme nei riguardi del tempo che manipola la realtà e dei suoi modi di manipolarla... Tornò al suo lavoro cercando di evitare anche il respiro di sollievo che gli veniva all'idea della città finalmente vuota, almeno dei troppi seccatori, per lui, che la Fiera aveva portato. Per lui il conto alla rovescia si chiudeva appunto in quella mattina, nel momento in cui il primo aereo dell'operazione Big Lift spuntava all'orizzonte. A partire da quello doveva scattare una serie vertiginosa di spaccati dell'esistenza, un minuto l'uno non più, visto che un istante è davvero troppo poco. Peccato, c'era tutto quel sole a distrarlo, non sapeva che già dalle prime ore del pomeriggio si sarebbe trasformato in nebbione, era autunno

ormai. Ora lo strumento aveva assunto un battito regolare, e così continuò per ore, per giorni... Ma succede anche con le macchine, con i motori: viene un momento in cui la stessa loro regolarità suggerisce la loro precarietà, avviene così quando ci si affeziona a una macchina: di commuoversi sentendone l'ansito, e dentro questo il suo essere trabiccolo – e si sta in pena per lei, come per un infante malato che lotta, il respiro in affanno, contro il male, troppo più forte di lui. Batte il suo ritmo, allegra, sembra che tutto proceda bene, e poi di colpo ne hai pena, la senti caffettiera stenta, trabiccolo arrancante. Ah se bastasse la saldatura di un attimo all'altro, non basta, se devi formare, non basta evitare muffe e collosità, occorre che l'attimo seguente nasca da te, non da quello in cui sei seduto... O almeno, scrivere non basta, lo strumento di cui disponi non è niente se non ha qualche parte, e tu stesso con lui, nella figura dell'attimo successivo... Il ritmo era ormai un rantolo, e neve, bufera sulla Zeil. Cecidere manus.

[1] Questi versi appartengono alla poesia Ca ni guer (leggi invece Guernica) di Blas de Otero, recentemente scomparso. (NdA)

Ventisei

... il tuo fantasma
ventisei anni ha valicato e giunge
ora per rimanere in questi versi.

COSTANTINO KAVAFIS

È stato così facile. A cominciare dall'ora che oggi appartiene all'aprile ma può sbandierarne tante di allora tra aprile e luglio. L'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era, con escursioni tra pioggerelle enigmatiche, maestà delle nuvole, caldo incipiente in bilico sull'oppressura. Siamo stati subito avvistati.

«Tedesco?» senza sorpresa il più anziano dei due accorsi, probabilmente il padre.

«No no, italiano: milanese» mi scuso a ripetizione, chiedo permesso di rivedere, cerco di spiegare.

«Ma si figuri» e mi fa strada.

La mediazione è cosa di mia moglie, viaggiatrice di tipo illuministico dico io. Ne risulta che il sopraggiunto conosce sommariamente la vicenda che si è svolta a suo tempo qui, ma appunto, è un'informazione sommaria dalla quale trapela il passaggio periodico di altri pochi visitatori (ha il sospetto, infondato, di avermi visto un'altra volta). A quel tempo lavorava in Germania. Reclutato o prigioniero? Fa lo stesso, sempre inferno era. Neanche morto ci tornerei. Venivano a bombardare e tanti erano che non si vedeva più il sole neppure. La Giovanna, mia figlia, troppo giovane spettatrice, magari pensa – affacciata per un attimo sulla situazione – che anche le frecce dei Persiani, stando al libro di storia... Ma no, saltella sulle rovine di quest'altra storia già vecchia. Nel cappottino di foggia militare (vedi caso), due fermagli tra i capelli – l'ineffabile di cui s'innamora il compagno di scuola come lei non ancora svegliato al sesso. Tramanderà a se stessa su qualche suo foglio segreto, non con parole: con matite colorate, come al solito, momenti a modo suo di questo viaggio? Sono per un istante il futuro profanatore curvo a contemplare cose di due volte morti.

Non ho occhi per questo niente scaturito dal niente, guardo attraverso il suo spettro diurno le pareti, il soffitto dove le crepe si sono allungate e moltiplicate (là sopra, da una terrazza in pericolo abbiamo visto una notte il mare incendiarsi a intervalli, intere zone svelarsi, infuocate), questa stanza il comando, quest'altra il mio ufficio dove anche dormivo, i pavimenti coperti di calcinacci, a mucchi, a frane, ma anche ciabatte spaiate, barattoli, materiali senza nome, non databili, non inventariabili e nemmeno sporcizia: rovine. Eravamo conservatori di rovine, la villa sul punto di decadere a fattoria e casa di

campagna, ma con evidente memoria di tempi d'oro, di carrozze di ospiti sulla ghiaia del viale. E adesso quest'altro, lo spettro diurno conservatore delle rovine di noi conservatori di rovine, trova che è «una cosa buona» l'avere voluto tornare qui. Anch'io – dice rivolto ormai solo alla Luisa – tornerei se potessi. In Germania, sottintende. Ma come, non aveva detto che neanche morto? Questo punto non gli è chiaro, o meglio non gli riesce di chiarirlo. Forse è solo una questione di sintassi inabile a concatenare due impulsi diversi che corrono paralleli. E io? Sopraffatto, zitto. Tutto indicato illustrato rievocato. Tutto leggibile su di me – neanche fossi Dio o gli altri lo fossero. Onniveggenti, onnireminiscenti, onniloquenti in cerchio. Ma i proprietari? Chi sono? Dove sono finiti? Tornano qualche volta? E quest'uomo – la sua famiglia? Perché qui? Per quale concessione o abuso? Fattori? Affittuari? Mica qui solo a testimoniare e conservare... Ma la Luisa – queste cose vorrebbe saperle – stavolta ha rinunciato. Temo per un riguardo a me, che mi sveglio, percepisco l'accompagnatore solo per scusarmi ancora, ringraziare, chiedere il permesso di uscire per un vialetto e un cancello laterali. Da questa parte il terreno è in leggero pendìo, l'auto scivola con dolcezza verso i pilastri di un cancello inesistente, come del resto quello principale, a una strada che m'interessa. Un ragazzo sonnecchia disteso su un'aiuola che a quei tempi dava ancora i suoi fiori e di cui oggi sussiste tra erbe grame solo la forma.

«Nordizza nei suoi sogni» commento a mezza voce. Lui si solleva su un gomito e ci guarda passare.

La strada che mi interessa è stata asfaltata per un buon tratto. Laggiù, lungo un dosso che non riesco a individuare, due caccia a volo radente ci avevano beccati un certo pomeriggio. Il camion, terrificante di lentezza... Oh, la luce delle saline (le donne che ci lavoravano una mattina e un altro caccia – con i colori italiani! ma cosa fa? – sceso a mitragliare, non si è mai saputo). «Come dice» chiedo alla Luisa «il libro di P.?» «Trapani» legge «appare preceduta dai barbagli delle saline, che le danno il tremolio d'un miraggio; dominata dal monte Erice; fronteggiante le isole Egadi...»

Ma dopo, ma dopo. Ah ecco: «Le saline... danno all'aria di Trapani un perpetuo luccichio chiaro».

Conosco, conosco: tutto come quel pomeriggio d'aprile, quando la città era apparsa per la prima volta ai suoi occhi, dal treno, bassa a semicerchio sull'orizzonte marino, irraggiata da un ambiguo splendore tra le saline. Non sono in cerca di una strada o di una località, ma di un nome. Il nome è Torre Nubia e da sempre si associa l'ambiguo splendore (il «tremolio d'un miraggio» – il «luccichio chiaro»), il breve trionfo e l'irrevocabilità del treno in quel tratto terminale di tutte le strade ferrate d'Italia, la prossimità della marina, il limite basso di questa, quasi insensibile tra acqua e terra, segnato da certe erbe aride o piuttosto steli, salmastri. Risalgo al nome, dimenticato e ricordato di colpo, al suo suono più denso delle cose a lui connesse, dalla marina sulla traccia di altri nomi. Ci sarà nella campagna una rete di vie e viottoli a collegarli tra loro, percorribile con pazienza, una pazienza per cui non c'è tempo né mezzo di locomozione rapida. L'auto annusa agli incroci, tenta itinerari, desiste. Pareva un vantaggio, il

movimento, rispetto alla fissità coatta di una volta. Presenta invece, rovesciata, la stessa impossibilità. Non penetra, soprattutto non si diffonde. Il fronte a terra, cosiddetto, un quindici venti chilometri tra l'Erice e il mare, era fatto di postazioni riunite in caposaldi. Formavano un sistema difensivo in modo che ogni provenienza fosse controllata e una siepe di fuoco potesse svilupparsi senza soluzione di continuità sui 360 gradi, una specie – a proposito! – di onniveggenza, puramente tattica però, affidata a una linea telefonica da campo (una conversazione tra l'uno e l'altro caposaldo veniva interrotta di colpo e vano era mandar fuori una pattuglia sulle tracce degli ignoti sabotatori – più tardi voci estranee, di spiccato accento isolano, s'inserivano ironiche, con falsa mitezza e suasività invitando alla resa).

Ma che cosa vuoi, dice col suo silenzio la Luisa, stringere tutto in una volta sola? Che cosa cerchi? Le rispondo col mio silenzio che sto seguendo un'ipotesi. Quale ipotesi? Non mi è chiaro. Pròvati. Un consorzio (umano). Perché questo lo era? No, poteva diventarlo. Ho capito: un idillio, un episodio vivo di vita propria su uno spazio di pochi ma quanto gremiti chilometri quadrati... La campagna e, in quella, le stesse opere fortificate... i mascheramenti di fronde... l'ambiguità delle forme, dei contorni dei corpi che il velo d'acqua delle docce di fortuna scomponeva e ricomponeva a capriccio; i volti trasfigurati dal riflesso del glicine lungo i muri. Il tuo supporre, presagire convivenze da un nulla, quadri di consenso e di accordo che alla prima incrinatura getti come forme vuote, da rinnegare con l'indifferenza totale se appena sembra che non ti rispondano più, da sconfessare se mai ti avessero acceso, se per un niente ti deludono. Infatti sono qui dopo tanti anni, quanti anni, l'ho voluto con tutte le forze. Ma è un'altra cosa. No, questo non lo credo. Non è un pellegrinaggio, caso mai una ricognizione. Vorrei trasfondermi in questi altri nomi, Timpone Mosca, il Torrazzo, Torre Bianca, Timpone Sole, che si aprissero, aprirmi su di loro. Non m'interessa il riscontro. Non sono deluso. Le cose sono tutte al loro posto, lo immaginavo, un po' d'asfalto non cambia niente, almeno un'esistenza l'ho accertata, Torre Nubia, il passaggio a livello sotto uno spruzzo di pioggia all'irruzione del locomotore con le poche carrozze vuote, e il ragazzo dell'aiuola affacciato ai pilastri per vederci di ritorno e zitta e dritta in ginocchio sul sedile posteriore, apparizione in transito la Giovanna... Certo non è molto un grappolo di nomi intatti, senza verifica per quelli appena sfiorati sul posto a suo tempo, senza sopralluogo per i rimanenti, impossibile far combaciare i due tragitti, l'impegno turistico si sovrappone a ogni altro impulso. Ma in fondo ho cercato proiezioni su spazi ignoti e non semplici ritorni, è sempre un buon segno questo. Con crescente impazienza la Giovanna: E - ri - ce / E - ri - ce / E - ri - ce, alla maniera della contestazione.

Già, Erice. Bisogna arrivarci prima del tramonto. Come dice il tuo libro? «... in vetta a una roccia scoscesa, sull'angolo della Sicilia, è battuta da un vento di montagna che porta nebbia o tersità.»

Prima Milo però, il campo d'aviazione che ci svegliava ogni mattina con i suoi motori. Attaccava uno e dopo un po' era un coro, dilatava sin qui una mattina d'estate in Versilia con le cicale. Disteso sulla branda, al buio (anche Milo era un nome, quella vertigine roteante nel sole già alto), mi domandavo quale volontà presiedesse «ancora» a quell'operazione immancabile – perché ci dev'essere in ogni guerra un momento a partire

dal quale, non solo una luce di sconfitta cala sulle uniformi e sulle armi della parte che presto sarà riconosciuta perdente, ma il paese stesso che è oggetto di attacco o di invasione assume luci e colori eccetera accenti nuovi, aliti nuovi lo corrono, il suo cielo è già intonato a un diverso vessillo eccetera eccetera.

«Milo? Ecco, torni indietro, prenda a destra, percorra poco più di un chilometro e ci arriva. Ma guardi che il campo non esiste più, l'aeroporto è oggi da tutt'altra parte, quello era militare soltanto. Sì, stanno costruendo. Dev'essere rimasto qualche capannone come deposito di non so che cosa, poco più di un chilometro, non può sbagliare.»

«Ma guarda come suda» osserva la Luisa.

A me ricorda qualcuno incontrato in quei giorni. Sarà solo per il sudore, forse. Mi era venuto davanti a chiedere una firma e un timbro per farsi esentare dal lavoro in città. Eravamo già nei giorni dell'emergenza. Capì subito che non c'era niente da fare. Cominciò a sudare. Di sgomento, combattuto tra il rischio del gettarsi a nuoto in quei frangenti e l'orrore del passo falso, tra la paura fisica e il presagio della destituzione. Mi riconoscevo in lui, ero dalla sua parte nell'atto stesso («e noi, noi, che cosa siamo qui a fare?») di negargli con durezza il documento. Altri giorni sarebbero corsi, soffocanti, e avevamo cominciato a sapere lui e io, degradato a burocrate della guerra, che eravamo già nel dopo. Nel suo sudore, dietro la paura, il comune avvilimento. Dopo, a quella e ad altre vite di burocrati del sud, non avrebbe dato alcun sollievo lo spostarsi altrove dell'emergenza, si sarebbero rigirati in altra frustrazione, piccoli problemi nuovi, nuove piccole miserie, muovendo la sera nel venticello della passeggiata lungo mare.

Ma Erice. Ci vado oggi con voi, per la prima volta. Allora, una visione quotidiana, non ci ero salito mai per via del servizio. M'interessa meno, si capisce, resta fuori dal quadro. O è solo uno sfondo. Certo, importante: l'incursione sbucava di lassù tra il suo profilo e le nuvole o si delineava all'orizzonte preceduta da boati lontani o dall'ululo di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare, tanto che presto furono sostituite da tre botti cupi di contraerea. Non fa parte di quella storia. Il nostro pezzo di fronte lambiva con l'ultimo caposaldo le pendici del monte, si fermava qui. Tra qui e il mare si era stabilito il consorzio, la comunità. Lo so che è solo un modo per illustrare l'ipotesi, un'ipotesi irreale. Nasconde la voglia d'immaginare che cosa sarebbe stato di noi se fossero passate più stagioni, gli scambi di visite da un caposaldo all'altro, quello che sbottava a cantare puntualmente la sera o mama mia mi sun luntan senti la nustalgia del mè Milàn, i lavori di fortificazione di cui a poco a poco si dimenticava il fine (... lavoravano per ore in pieno sole a costruire fossati anticarro, postazioni, ricoveri, facevano turni straordinari per questo... magari il giorno dopo dovevano buttare tutto all'aria perché i calcoli risultavano sbagliati o qualcuno aveva cambiato idea, cominciare daccapo). Vuoi dire? Stavate trasformandovi in altro? Coloni? Pionieri? Maturi per un ordine diverso, una condizione nuova? O più semplicemente per un'impresa che avesse, finalmente, un senso, un valore? Non saprei. Ogni volta che tento di raccontare a qualcuno quella storia sbatto la testa in questo muro. Gli indizi esteriori, certi dati stabili di atmosfera, certi segni permanenti assorbono i fatti, contano più dei fatti. Sbiadiscono, si svuotano a loro volta non appena

cerco di calarli in un significato. Avevamo creduto sul serio, per un momento almeno, di avere trovato una coesione? Ma era una coesione senza oggetto, lo si è visto ai primi spari. Qualcuno si era già messo in panni borghesi, magari li aveva già pronti da tempo, dileguato, sparito, non se ne è saputo più niente. Vuol dire che aveva capito prima degli altri. Nessuno oggi parlerebbe di tradimento o diserzione, farebbe ridere se ne parlasse. Tutt'al più, tra le cose rimaste a fermentare nella luce delle saline, si vorrebbe sapere quale sorte ebbero quei fuggiaschi; o quale sarebbe stata la nostra se credendo un'ora di più a quella coesione di origine tutta negativa, senza riguardo per alleati e nemici, tutti assieme ci fossimo aperti una strada verso lo Stretto. Un'ora in più, sarebbe bastata, di progettazione diversa da quanto, a cose fatte, pare che altri (la sorte, diciamo noi, oppure il caso; è invece il punto in cui sbocca e diventa pendìo precipitoso una lunga inerzia inconscia di sé) abbia progettato per noi: sciogliersi il conciliabolo sul pro e sul contro, se tentare o no di salvare la faccia (per chi? in nome di che?) con la difesa a oltranza, scassare e gettare le armi, più dannose che utili persino alla difesa personale una volta deciso di non impegnarsi in scaramucce e di considerare infortunio il benché minimo scontro, sgusciare tra gli opposti schieramenti non più gente in armi ma frotte di pellegrini – per guadi asciutti, aggirando fiumare, in vista di metropoli che sono pietraie in controluce – sparpagliati, riuniti secondo itinerari e luoghi di raccolta concertati prima, filtrando, irrompendo: traboccando alla fine, in quanto diversi e spogli ma già ricchi di altre risorse accorgimenti e astuzie, unanimi nel solco di uno tra i futuri possibili – che è quanto ho cercato laggiù, mi pare di capire adesso, su quei pochi chilometri rivisitati. Vedo il capitano farsi di un ramo un bastone, avviarsi coi suoi gesti pigri verso templi vuoti come miraggi. Lo sguardo non arriva oltre, non più in là di questi inizi di un futuro inattuato.

Passato lo splendore estraneo di Erice, angeli neri ci incalzano giù dal versante opposto a quello per il quale siamo venuti (uomini vestiti di nero dalla testa ai piedi, come per una festa paesana, che dai margini delle strade, il giorno dell'attacco, s'erano messi a fare segni d'intelligenza alla volta di qualcuno, invisibile, tra filari, siepi, campi di grano) chiedono strada strombazzando, niente, per un po' resisto, poi cedo a una vecchia inquietudine che il luogo solitario alimenta, mi sorpassano irridendo.

A Trapani gli orologi segnano le 6,30 pomeridiane, sono indietro di circa un'ora, possibile che siano fermi sulla stessa ora di allora, che sia questa l'ora eterna di Trapani (sul quadrante dell'orologio da polso le lancette ferme dalle 18,30 di un 6 aprile, da quel giorno aveva detto, la città, tolto qualche cane randagio, praticamente aveva cessato di esistere). Da questa parte il lungomare è denso di case e fabbricati, ma deserto di gente. Con finta sicumera chiedo dov'è il vecchio campo sportivo. Si leggono ancora le scritte: tribune, popolari, ingresso giocatori (il clamore di lontane folle domenicali), ma sportelli e porte sono stati murati. Questo – dico alle mie donne – è stato il primo campo di prigionia provvisorio, ci siamo rimasti un quindici giorni prima di passare il mare (i giorni s'effondevano in un malumore tramato dal continuo passaggio dei bombardieri diretti al nord... c'era il solito vuoto dei mesi precedenti la resa e il solito silenzio, non fosse stato quel malumore degli echi propagati dagli aerei... il boato che irrompeva dall'alto per poi risalire dilatandosi nel cielo).

Trapani, vorrei aggiungere, è un grido trattenuto che sostiene le sue vecchie macerie e le costruzioni nuove rispettose del profilo scomparso; e certo verso sera, levandosi un po' di brezza dal mare... tra svanite folle a diporto verso quegli estremi moli d'Italia... una voce sembrava dilungarsi, più rattristata e commiserante che ansiosa, a chiamare qualcuno di molto caro e perduto: solo un'arsa aria di compianto lungo tutta la marina. Quel grido adesso e ancora è anche il mio, si estenua tra capitanerie e dogane nell'aria molle del porto nel nostro andirivieni insensato costeggiante il mare.

Che cosa può essere il furore di un gobbo forzuto, ricco di muscolatura, di testa e profilo ben disegnati, ma gobbo. Un cartello avverte che il caffè-bar è in vendita, la gestione si trasferisce in «località balneare». Lingueggia la sua rabbia nera dentro il ricevitore, sul punto di estinguersi si arroventa daccapo alle obbiezioni di un invisibile, fa pena e spavento insieme. Schiatterà? Il motivo dev'essere futile, ma dietro c'è una grossa disperazione. Coinvolge tutti, interlocutore inservienti avventori – e tutti e ogni storia incolonna a quell'ultimo scampo, al mare, al mare, che è invece l'ultimo vuoto risaputo da secoli, l'assenteismo l'astensionismo del mare.

Così Trapani svaporando nella luce già estiva, dove l'agitazione delle divise bianche lungo i moli non riesce a mettere allegria, ci congeda.

La via per Palermo si biforca in due strade, interna e costiera, di un numero pressoché pari di chilometri. Scelgo l'interna con riserva di riportarmi poi sulla costa. Di qui, un po' a destra e in basso, vedo benissimo il paese e la campagna, distinguo il folto d'alberi della villa e tutto il resto fino alla spiaggia di Torre Nubia.

Certo il Timpone Sole, caposaldo dei caposaldi, era ben scelto come cuore del sistema difensivo: uno sperone deciso, in posizione dominante per battere campi e pianori, del quale intuivo di qui, come mai in passato, i viottoli che gli fanno da ombrose retrovie, per dove gli eventuali rinforzi sarebbero potuti accedere al coperto. Indicandolo ometto di precisare che di lì erano partiti i pochi colpi utili alle prime avvisaglie dell'attacco.

Addio per sempre? È da vedere. La Luisa sa dove sono io con la testa mentre la macchina accelera. Mi parla dell'uomo che ieri ci ha fatto strada tra le rovine. Non un segno di stupore o diffidenza, hai notato, quando gli siamo stati davanti. Parlava con proprietà e precisione a dispetto di quelle frasi improvvise, scoordinate. Ma dopo, al momento di separarsi: come se l'incontro non ci fosse stato, non ci avesse mai visti, improvvisamente un riserbo, una stuoia calata di colpo sul vano di una finestra. Infatti, ero tornato, ero ancora per un poco sotto gli alberi di Villa Paradiso (ma non vi escludo voi due, Luisa e Giovanna, allucinato di vedervi esordire su questo terreno di gioco, di vedervi essere, voi due, il mai supposto futuro del mio esserci allora), più intensamente che non il giorno prima quando veramente ci stavo. Nel frattempo la figura di lui aveva preso altre proporzioni e lineamenti, si era smisuratamente accresciuta. Ora, nel paesaggio che cambia, lo vedo sbiancare all'orizzonte in una rassegnazione funerea. Quanto tempo è passato da ieri. Ero arrivato fin là con molta apprensione e inquietudine. Di non ritrovare addirittura il paese, il posto, che tutto si fosse stravolto, che mi toccasse chiedere, vergognandomi, magari a vecchi testimoni della nostra vergogna (disarmati e

incolonnati sotto il pungolo della pattuglia nemica... vergognosamente piangenti), che sotto i loro occhi tornati ironici mi trovassi impacciato a manovrare nella strettoia a doppia curva che dal paese scende alla villa, che il cancello grande fosse sbarrato, si dovesse chiedere un permesso speciale – posto che la villa esistesse ancora – per visitare un fabbricato completamente ricostruito, irriconoscibile, destinato ad altro uso. Già a Selinunte, che non mi distraesse con la sua luce d'Africa, o quella Marinella svariante sulla sinistra, acquartieramento diversivo per chi affronta la bellezza e s'impianta nei suoi paraggi; a Marsala muovendo da questa e poi sulla provinciale sempre più fitta di case – il non sapere se fosse Marsala dilungantesi o Trapani sopraggiungente – rotolando sul filo di gas sotto la nuvolaglia enorme, filando a finestrini aperti sui versi espunti a malincuore dalla vecchia poesia, ora che non lungi caute / le ambulanze si accostano alla battaglia, di chilometro in chilometro sui rimandi della segnaletica, ma è stato tutto così facile, troppo, uno sguardo all'altra villa sulla metà della curva, allora dominata da una certa presenza (il candido abito di lino in certe abbaglianti ore d'estate, l'ombra del panama sul volto tetro e olivastro, la mazza da passeggio fatta ruotare lentamente tra le dita) e adesso tutta libertà e sollievo, aria circolante da porte e finestre apertissime – e finalmente il cancello cancellato, i pilastri spalancati, il tuttora alberato viale alberato: l'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era.

Non ci ero andato con intenzioni scrittorie, lo giuro. Caso mai per liberarmene. Ma càpita a chi scrive, o ha scritto qualche volta nella sua vita, di andare in giro con la coscienza o il ricordo di questo. Di solito, non sempre, sempre nel mio caso, siamo cattivi compagni di viaggio – che non vuol dire in assoluto cattivi viaggiatori. Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? Non esisterebbe in tal caso, mezzi e strumenti di scrittura aboliti, lo scrittore, non circolerebbe come tale. Un giorno ci si dovrà pure arrivare all'emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole. Non voglio dire che lo scrivere corrisponde a un difetto di vitalità, al contrario, ma piuttosto che porta con sé l'indizio di un'imperfezione. Tra un certo tipo di testimoni inconsci di questa, ma attivi per qualche demone che va con loro – mezzo uomini mezzo artisti che il più delle volte si sono dimenticati di questa seconda metà o addirittura non l'hanno ancora scoperta in sé – ho cercato istintivamente i miei amici. Vanno di comitiva in comitiva, di posto in posto. Arrivano come istantanei portatori di gioia, fino al limite della tristezza. C'è chi li incoronerebbe di fiori a prima vista, quando arrivano, ma anche chi li cancellerebbe con un colpo solo.

Nell'intervallo tra l'ansietà di arrivare e lo strappo dell'andarmene mi ero come inceppato. Mi piovevano addosso le avvisaglie del fatto che avrei voluto evitare, che in partenza avevo escluso dovesse verificarsi. Rinforzi affluivano, non richiesti, vere e proprie intrusioni in forma di reminiscenze intermittenti di cose scritte da me in tempi diversi in rapporto con quel luogo e con la vicenda che vi si era svolta, di appigli illusori a

riviverla quando semmai avrei voluto viverla daccapo, a partire da un certo punto soltanto, fosse questo il momento in cui si era materialmente chiusa. Non ero dunque un rivisitante e basta, non uno che ci era stato e tornava, ma uno che per di più ne aveva scritto e sapeva fin troppo bene di averne scritto. A questo livello – di affetti, di memorie – le inadempienze amarezze fallimenti dello scrivere non si differenziano per nulla dalle altre inadempienze amarezze fallimenti umani: vi si sommano invece, si intruppano con loro. Già prima, fin da Selinunte, e da Marsala in crescendo, un mugolìo, un borbottìo, un assillo si era infiltrato in me fino a scandire la progressione del viaggio. La strada era presumibilmente la stessa, almeno a partire da un certo tratto, da cui ci erano arrivate addosso le avanguardie nemiche. Faceva effetto supporlo, immettersi per un poco nella loro parte. Precario, caratteristico dello sforzo di dare un nome a certi stati e momenti. Ho capito dopo cosa era, un tremito, una vibrazione ostinata, i versi di Kavafis accorsi gorgogliando di lontano, rincalzo ad altri rincalzi non richiesti. Ventisei anni... il tuo fantasma...

Ma quanti anni sono a proposito? Mi distolgo dal gorgoglio, faccio un conto: ventisei giusti da quando ho messo piede qui per la prima volta.

Ventisei anni.

Si curvano su di noi questi grandi alberi rattristati.

Quei pochi versi in realtà avevano chiuso la partita a mio nome, poco importava che non mi appartenessero. (Mi appartenevano, invece, non è vero?, meglio e più che se ne fossi stato l'autore.) Insieme mi avevano sdoppiato tra me e la villa, tra me e l'uomo delle rovine – e stabilito una reciprocità per cui eravamo lì a implorare più e più volte vicendevolmente perdono del tempo che era trascorso incontrastato da noi. Questo, almeno, si sprigionava dalla voce accorsa lì non per caso. Ci sarebbero state le premesse per raccontare quella storia punto per punto, chiaramente, pianamente, daccapo – non come avevo cercato di fare tanto tempo prima in quel racconto, La cattura, balordamente redatto in terza persona e prima ancora in uno scritto più ampio rimasto nel cassetto. Era stata fatta piazza pulita, ma non per questo, non a questo effetto, era passato il colpo di spugna di quei versi. Trovavo superfluo se non disonesto tornare a scrivere, produrre il doppione scritto di quei fatti che avrei preferito devolvere allo storiografo di una storia più grande, propriamente detta. Oppure cavarne aneddoti per chi, unitosi a me in un successivo viaggio, mostrasse di gradirli stando seduto all'ombra, forti del vantaggio panoramico, sulla piattaforma naturale di Timpone Sole dove l'immaginazione colloca un'improbabile osteria.

Per il resto, certi ingredienti immutabili di quelle circostanze vissute – che prima li solcavano appena: il riflesso del glicine che presto dilagherà sui muri, lo splendore ambiguo tra le saline – li contraddicono e li annullano, né più né meno di quanto a suo tempo si spostasse, si dissociasse dallo stato di guerra il fuoco di artificio di una festa lontana espresso di notte da batterie troppo distanti all'orizzonte perché ne giungessero allarme e fragore. Se ne sono distolti, l'hanno scavalcata. Fermentando lungamente al sole, hanno formato il grumo di cenere e luce – il guardiano delle rovine, il mio-suo

spettro diurno – che le condensa in una figura umana e le rifrange da sé. Dovrei a mia volta scavalcare lui, ora, e la cerchia di implorazione e tenerezza (o cari, siamo qui tutti insieme, perdono del tempo trascorso, delle domande non fatte a tempo, delle risposte non date, degli alberi che lasceremo morire), l'inevitabile falsetto al quale ci stiamo disponendo tutti quanti: custode delle rovine, dormiente dell'aiuola, passante trafelato, gobbo forzuto che sospinge al mare, Luisa, Giovanna, io. La realtà che ci appassiona nasce sempre lateralmente, obliqua alle realtà in cui ci imbattiamo, riflesso del glicine, miraggio delle saline, conservatore di rovine che sia.

Ma perché nel momento in cui, versi di Kavafis aiutando, andava stabilendosi la pace, è insorta o meglio mi è tornata – dapprima in forma di grido trattenuto e prima ancora come mugolìo, borbottìo, vibrazione insistente – la voglia di scrivere? Come mai la relazione di un viaggio si è trasformata nel diagramma di quella voglia? Una cosa sola è chiara: sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera incomincia. Sale da qualche parte un'ansietà a somiglianza di quella che mi spingeva lungo l'obliterato sistema difensivo di ventisei anni or sono per essere dovunque non essendo in alcuna sua parte specifica. E una ripugnanza insieme. Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro.

Il sabato tedesco

se fece 'na resella, e, zitto zitto
– Songo o' Tiempo... – dicette

SALVATORE DI GIACOMO

Il piacere sottile della defezione, il piacere che libera da un incantesimo o da un amore malefico, mi ha portato sin qui, migliaia di chilometri distante dalla città di F. inseguendo l'estate dal suo punto di caduta.

Al chiarore incerto di prima mattina dalla gelida profondità dello specchio di una stanza d'albergo si fa strada contro il mio volto supposto il mio volto vero, la faccia che avrò tra qualche anno e che mi sta raggiungendo alla chetichella, a mia insaputa fino a poche ore fa. Di pari passo un pensiero in cui mi ero riconosciuto e compiaciuto per tanto tempo (questo lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose, questa riunione che vuole il tu fra i presenti) sta invecchiando con me – oggi che tutti ci diamo del tu chiamandoci per nome non appena conosciuti.

La smentita e lo scherno della faccia sopraggiunta mi respinge alla finestra, come sempre al risveglio gli altri anni a F. in contemplazione delle luci calme nell'edificio accanto dove alcune file di teste già chine sul lavoro tanto più rassicurano quanto più rattristano e insieme rassegnano all'uniformità dei giorni. Stavolta sullo spiazzo di quest'altro albergo, non tanto dissimile dai grandi alberghi dell'Ovest se non nei ghirigori della sua struttura antisismica, un vento caldo e leggero anima le bandiere di molti paesi del mondo, suggerisce un accordo quanto mai improbabile tra nazioni e interi continenti.

Ma è piuttosto l'estate che mi ha inseguito incalzandomi di giorno in giorno e di paesaggio in paesaggio con una folata di foglie silenziose e invisibili da ovest a est e poi da est a sud, da sud a sud-est, dal tiepido al meno tiepido e infine, con un grande balzo, in una planata nel caldo ancora pieno ai limiti della canicola – e...Ti ricordi quel giorno che un'ape cadde nel fuoco. Era te lo ricordi la fine dell'estate... Certe voci risalite da lontano mi hanno scortato in viaggio; o meglio mi hanno tirato la corsa, quasi fosse in quelle la forza propulsiva del viaggio stesso. Pausate e ritmiche, non troppo diverse da uno scambio di battute da una finestra all'altra colte su una strada solitaria. Voci così s'insediano nella memoria, animano un momento dell'esistenza e lo fissano, e magari ne alimentano il successivo, né si potrebbe supporre loro un destino migliore o diverso. Cenere tutto il resto che le riguardi, se non, in queste ore, il loro aderire e fondersi con l'aria di questa città orientale, in sé abbastanza neutra, rigorosamente geometrica nel

disegno rifatto, con tracce ormai molto scarse di come era una decina di anni fa prima del terremoto, povera, sonnolenta, assolata. Di questa non mi rimarrà che il nome, un impalpabile velo di polvere soffiata sul verde umido dei grandi viali dal deserto che le sta attorno. Un flusso di folla qui atteggiata a popolo fratello la sua gente. Nella doppia corsa delle scale mobili ascendenti e discendenti caso e fatalità si avverano. Per frazioni di tempo molte vite in una sola si volano incontro, si scambiano una rapida occhiata sfilando in parallelo e s'involano. Qui come altrove.

La mia attività onirica è divenuta più intensa da quando sono capitato nell'Est. Voglio dire che rispetto al solito è più viva in me la coscienza di avere sognato, e che immagini e accadimenti di quell'esistenza latente mi seguono fino al risveglio. – Quella notte ascoltavo al cader dell'estate Un uccello svenevole e sempre irritato – è stato il bisbiglio traudito in uno di tali sogni. Non ho l'abitudine o il gusto di interpretarli magari ricorrendo a qualcuno che sa. E neppure sto a chiedermi le cause dell'accresciuta consapevolezza di queste vicissitudini notturne. Probabile che in quella frase mormorata all'orecchio da chissà chi si sia riflessa una notizia buttata là da qualcun altro durante il giorno riguardo a questa estate dura a morire oltre il limite stagionale dovunque in Europa quest'anno. Vomitando di notte tutto il calore del giorno...

Non so, ma l'affondo nella grande distanza, in una vertigine da cui traspaiono moschee, mercati multicolori, campagne su cui biancheggia il fiore un poco ripugnante e arido del cotone, lame d'acqua lampeggianti nello screpolato e arsiccio della steppa, ha rinnovato in me il senso o piuttosto la voluttà dello spazio; e insieme rinfrescato la nozione di luoghi anche troppo familiari, ma non adeguatamente goduti e vissuti, equiparandoli nell'illimitato, nell'ubiquità a questi spazi nuovi.

Accompagnata dal suono brusco, sincopato o strascicato, ignaro di modulazioni e melodie, drammatico ma non intenzionalmente lugubre emesso dal calice di certe lunghe trombe a stelo con cui l'uso popolare di qui accoglie gli ospiti e li rimanda con Dio; invano contrastata dal passo dell'ultima danzatrice serale, stella dell'Asia ammiccante a un oriente ulteriore dietro la cortina di bambù, mi è sorta la voglia del ritorno – voglia che con un termine caduto in disuso e dileggiato dai più chiamerei nostalgia a patto di ricondurlo al suo etimo e da questo all'immaginazione non accorata ma smaniosa del tornare, che intendo come energia, impulso a riportarsi con occhi come nuovi su campagne strade viottoli e borgate che da tempo non parlano più... oh sì, come quando – raramente ma esemplarmente nel corso di un'esistenza – il petto si allarga in un repentino ritrovamento di sé con ancora tutta una vita davanti; e percepire in sé quel respiro è intendere a fondo quel che non si pensa mai, e che solo alcuni grandi asmatici possono intendere nel suo pieno valore, che il respiro è una qualità straordinaria e preziosa, affacciarsi su una costiera raggiante allo sbocco di un tormentoso viaggio nel nebbione: al cospetto di uno specchio d'acqua in una mattina chiara, seduto su una spalletta in fianco alla Sava durante una sosta della tradotta, appena fuori da una stazione sconosciuta dove l'infittirsi dei binari e degli scambi preannuncia Belgrado.

A quest'ora, in un'ora imprecisabile per via del fuso orario diverso, un umore balzano mi dirotta dalla via del ritorno a casa e mi reimmette nella norma calandomi (me o uno

che mi somiglia?) ancora una volta nei labirinti provvisori di F.

Amo questo posto? Alla domanda alquanto oziosa rispondeva ogni volta l'annuale kermesse. Si svolgeva nel mese di settembre oppure in quello di ottobre ad anni alterni con varianti di scarso rilievo da una volta all'altra, oltre a quella non cospicua del mese cambiato ma contiguo. Sicché capitavi in settembre e stavi vivendo, retroattivandolo di un mese, o di un anno, il soggiorno corrispondente all'ultima volta che ci eri stato; capitavi in ottobre, e non era che prolungamento di un mese, o di un anno, della permanenza precedente. Vale a dire, era come esserci sempre, un vuoto perfetto il resto dell'esistenza? L'universo a me cognito non disponeva di altro luogo ed evento che mi prospettasse con altrettanta puntualità l'idea di un diverso e stabile piano di esistenza, vita di ricambio che accettasse di sospendere il suo corso per lasciarmelo riprendere a comando a partire dal punto in cui me ne ero temporaneamente distolto – e con altrettanta fedeltà fosse lì a disposizione, intatto, immutabile, folto di tante vite singole e singoli destini – e ricorrenti atti e discorsi, che lì regolarmente convenivano e si ritrovavano.

Quando stai per calarti ancora una volta nell'ordito che è vista dall'alto la città tedesca, non tanto dall'alto che te ne sfuggano minimi moti e dettagli nel momento in cui inizia l'azione frenante e l'aereo è come sospeso in attesa di infilare il corridoio invisibile, quel tanto che basta a intuire la Hilde laggiù in giro per compere o anche solo a passeggio una buona volta libera da monomanie competitive e in quel momento la ami – ti accorgi che organi diversi da quelli normalmente in uso stanno entrando in funzione dentro di te, arti lasciati da tempo inattivi, a tua volta stai mettendo ali o meglio ancora pinne: anzi, pinne senz'altro. E infatti

altri pesci e pescesse in obliquo
nelle acque profonde di F.

accenna un'orchestra invisibile nel suo golfo mistico. Magari stavolta ho sbagliato turno merceologico, sono capitato in un ciclo diverso... ma no, che a ristabilire le cose giungono a frotte le facce note, le ricorrenti da un anno all'altro, e tra queste i doppioni di altri esseri incontrati in altri luoghi della vita, loro in particolare così rassicuranti. Un Giorgio B., versione finlandese, un Giorgio Z., versione austriaca, un Fabio, un Niccolò. Altri ancora, duplicati guizzanti dei realmente esistenti e noti. Solo che stavolta sono muti, proprio come pesci, né più né meno che il biondocalvo incontrato in ascensore, stavolta impassibile a smentire la nota usuale squisitezza – un bentornato bisbigliato in francese, leggeri inchini – sicché: Tugnìn, tùder, zurùch, pistola sarei per dirgli, come per lunga tradizione un ambrosiano se si imbatte in un alemanno col quale, a causa delle reciproche ignoranze, non c'è verso di comunicare. Glielo dico a fior di labbra lasciando l'ascensore, nel punto in cui m'investe un nuovo effetto di trapasso in altro elemento – l'onda ovattata delle voci nell'atrio – come da un qualunque luogo chiuso l'uscita brusca nel basso continuo di una grande arteria cittadina.

L'appuntamento a un ristorante jugoslavo, che idea. Il suono ora filtrante ora

divagante ora beffardo di un'armonica dietro un muro cadente un po' mi fiancheggia un po' mi svia in questa parte di città, la sola che ancora conserva tracce di distruzione – la faccia semicarbonizzata del vecchio teatro d'opera, demolizioni in corso, ostruzioni, ponteggi. Stento a orientarmi e mi prende l'inquietudine che mi assale in questi casi. Ma qui, sbucato da una viuzza laterale, interviene a togliermi d'affanno un tizio benefico, un folletto che proprio la Hilde mi ha fatto conoscere anni fa.

Bella L'Opzione – mi saluta
svelto nel vento il piccolo ebreo
tornato a curare i suoi classici.

Bellissimaaa...
Ripetendolo in echi mi incoraggia
o mi burla
la balconata di cornacchie lassù
issata da quello stesso vento
nel gelido nel bigio.

Tra quanto resta di macerie
e tutta questa costruenda roba
in vetro cemento acciaio
bel posto per riunioni e incontri.
E grinte e sarcasmi da finestre a finestre
che non danno su niente
da facciate minacciate di crollo
da porte che non hanno dietro niente
mi sbalzano
di venti anni all'indietro
in una piazza di Venezia
sull'aria saltellante del Terzo Uomo –
come di attimi a ritroso nel replay
scavalla lo spettro televisivo – ...

ecco che torna

la pioggia
fredda sulla guerra fredda, la faccia
per pochi istanti allora amata
presto tagliata via
dietro un sipario di lagrime.

Quella volta dell'opzione.

Nel gruppetto avviato all'imbarco dell'aereo qualcuno mi aveva rimproverato di avere agito in modo furbesco, non precisamente corretto in una determinata circostanza dei giorni scorsi. Scherzava, sapeva che non era vero. Ma a me in quel momento quel rimprovero era piaciuto prenderlo per vero una volta tanto senza angosciarmene. Quel

rimprovero e il ronzio di cui avevo la testa ancora piena, quel bavardage plurilingue nel quale ero vissuto stavolta come tutte le altre per tutta una settimana si presentavano congiunti a suggerirmi oscuramente una loro affinità o contiguità o associazione spontanea, per di più fertili di altre affinità contiguità associazioni spontanee sul filo del bavardage persecutorio e fluviale – e in più ancora specificando le parentele e le qualità affini e con l'avvertimento che se qualcosa di immane o di atroce o anche solo di molto serio si fosse interposto affiorando dalla corrente, quello doveva essere considerato un detrito alla pari degli altri, più o meno futili nell'apparenza, e come gli altri destinato a una rapida sommersione nella logorrea. Dunque nessuna immagine terrorizzante, nessun sogno intellettualistico di Babeli moderne, centri ed emblemi di alienazione e simili, ma ancora quel ronzio, quella ciarla, quel bavardage, nella testa vuota di tutto che non fosse chiacchericcio e ronzio. Una specie di stimolo, uno stato di ebbrezza insisteva a propormi il profilo potenziale, la forma possibile di una storia sin lì incompiuta; e questo poi sarebbe stato il modo di placare quello stimolo e dissolvere quello stato, la cui cessazione avrebbe in pratica coinciso con l'estinzione della storia stessa.

Fu come se la vita, la realtà, via via che si produceva in passi, gesti, sguardi, incontri casuali, rimandi da un luogo ad altro luogo, si raccontasse da sé. Ed ecco che la vita, la realtà filtrata nella presenza di noi a noi stessi, mi forniva parole da trascrivere sull'onda di un motivo inserendovi, che so?, qualche tintinno di carillon dal passato anteriore, volti che pensavo scomparsi, di fatto rimossi nel mai esistito.

La non più tanto giovane ragazza addetta accennava a qualcosa di occultato dietro una tendina viola in un angolo morto dell'esposizione. Lei? E chi altro se no? Lei dunque, scampata nella sua controfigura – appesantita, un poco sfatta, occhi cupidi e foschi – al recinto del lager speciale? Non c'era qui realtà che non comportasse la nozione del suo opposto, non ne conservasse in qualche modo l'impronta. Questo, almeno fino a un certo anno. Ma poi. Sbiadivano piano piano i riferimenti al passato, anche meno remoto, la stessa ragazza Rosemarie a sua volta inghiottita dal lavoro delle scavatrici in azione un po' dovunque nella città di F. Se un mutamento ci fu, difficile dire quale sia stato e da chi o da che cosa promosso. Da quando, mi pare di saperlo solo da alcuni sintomi. Due o tre corridoi più in là dentro il padiglione irruppe un calpestio, una scansione vociante-zampante di minaccia. Lacerò in più punti la rete del precedente suadente uniformante ronzio: perduto, questo, come si perde una musica – e per quanti sforzi uno faccia per suscitarla e accordarvisi, l'angolo della mente in cui cerca di scovarla gli si sottrae di continuo, si stacca da lui quando più gli pare di ghermirla. Un motivo diverso, indecifrabile, si era sovrapposto. Non ci coinvolgeva, ci avrebbe spazzati via semmai. Nasceva da un altro tempo, dal tempo che nasceva ora o era già nato in uno ieri anche più prossimo sfuggito nell'attimo stesso della sua nascita (fuori, una giornata plumbea; e noi dentro, rintanati in quell'ultimo rifugio malamente rischiarato, nelle ridotte del tempo morto).

Già, le belve onnivore. Le nuove belve intraviste qualche anno prima a un chiaro di luna riflesso sul pavimento specchiante all'ingresso del night. Non discendevano per niente da quelli delle svastiche, e caso mai erano disposti a schernirci decorandoci con quelle. Altra ingordigia. Altra ferocia. La ferocia, avevo pensato, che consiste nel

mangiare, di noi, cuore e memoria. Eccone una, ferma come nel suo sasso la sfinge, e il suo cantare a bocca chiusa.

E tutt'altro da quello di una volta il suo nero, il nero di questo poeta in nero:

> Nera cintura stivaletti neri
> nero il cappelluccio a cencio
> tutto bardato di nero se ne sta
> ritto sullo sgabello inalbera
> un cartello con la scritta: Ich bin
> stolz ein Dichter zu sein
> muovendo le labbra appena.
> Sono fiero di essere un poeta.
> Ma perché tanto nero?
> gli domando con gli occhi.
> Vesto il lutto per voi –
> da dietro vetri neri
> con gli occhi mi risponde.
> ...
> – Sono un poeta anch'io –
> gli dico ripassandogli davanti.
> – Poeta un accidente –
> poeta di belle maniere
> poeta in Occidente.

Uno che torna sul posto di cui ha scritto una volta pensa con sollievo che non ne scriverà più, ha fatto quanto era in suo potere per dire delle cose di lì; oppure, o meglio, ritiene di avere preso a suo tempo la piega giusta per sé, l'inclinazione adeguata, non esistono altre pieghe o inclinazioni, almeno per lui, e allora la partita è chiusa, quietato il suo cuore. Davvero? Non fosse per alcuni relitti che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto, bottiglie depositate all'asciutto senza indicazione d'annata. E la presunzione, taciuta, che qualcosa di quei trascorsi divenuti discorso, un'eco, un aroma, sia rimasto nell'aria ad attirare anche altri a nuovi incontri e situazioni o a riproporre al notista qualche caso rimasto irrisolto.

Da qualche tempo il mio amico di Lisbona mi guarda con perplessità se non con diffidenza. Qualcuno deve avergli messo dei dubbi (si capisce, l'italiano lui non lo mastica) a proposito di quello che ho scritto non di lui, non di lui, ma di quel suo doppione colombiano ex-spagnolo. Dovrò pur dirglielo che solo la lettera che gli ho spedito da Milano la sera del 12 maggio 1962 fa testo nei nostri rapporti.

Caro amico, – gli direi – certo ricorda Barcellona, la corrida, o piuttosto la novillada, corrida di tori e toreri novelli. Lei mi aveva dato di gomito, più precisamente una toccatina alla spalla o al braccio, a mano tesa, palme rivolte in basso, dita riunite, come fa di solito per appoggiare un argomento di cui è convinto o una notizia atta a illustrare certa tecnica del suo comportamento in situazioni difficili, fatta di astuzia e di

chiaroveggenza, di cui si compiace più che del coraggio. Mi aveva detto, mentre prendevamo posto sulla gradinata, che di lì a poco, nuovo come ero a mia volta delle corride, avrei visto qualcosa di molto simile a ciò che la guerra di Spagna era stata: bassa macelleria. Bevevo le sue parole. Lei era al centro dell'aria di quei pochi giorni durante i quali alcuni di noi avevano avuto il privilegio di ritrovarsi dentro una dittatura essendole contro, a guardarla dal di dentro stando dall'altra parte: di sentirsi ringiovanire – così le avevo scritto – per merito suo, dell'accento venuto da lei (la citazione da Pessoa: «Di tutto può valere la pena purché l'anima non sia piccola»; e il suo codicillo: «non voglio dire di avere una grande anima, ma spero di non averla tanto piccola da impedirmi di dire chiaro le cose che sto dicendo»; il suo ilare, non volutamente ilare coraggio; la faccia ilare della libertà che parlava in lei, con le sue parole precise; e a contrasto, staccato dal sottinteso e portato alla luce sotto gli occhi di un uditorio folto e sempre più attento e teso all'implicita farsa, all'istantanea parodia della dittatura, la fattezza laida e buffa del despota...). Eh sì, mi ero montato la testa, ero, come dicono ignobilmente oggi, gasato. Parlavo di accelerazioni improvvise della storia. Solo un amore – le ho scritto – solo un amore che si fosse acceso in noi da quelle parti ci avrebbe immessi con tanta forza dentro una città e ne avrebbe a tal punto dilatato i contorni (giorni vissuti insieme tra le ramblas e il Tibidabo, collina di Montjuich e piazza di Catalogna, quartiere gotico, Gaudì).

Insomma, per un breve periodo è stato teatro, come tutto ciò che improbabile sulla carta si attua con suoni mimiche e gesti sulla scena. Presto mi sono visto attorniare da sorrisetti di compatimento. Batte altrove – qualcuno ammonì. Qualche altro indulgeva benevolo al ritorno repentino di gioventù. Mi sono guardato attorno: bravi loro se vedono altre accelerazioni altrove, battere altrove la storia. Finii col vergognarmene come di una frivolezza. Che fosse invece cecità? Non è escluso che per punirmene abbia inventato il colombiano ex-spagnolo. Se questo è vero, non lei ho sconfessato, ma me; non il suo coraggio, che non era a buon mercato, ma la mia voglia di prodezze che invece lo era, la mia scalmana di quei giorni. Dunque lasci perdere, señor, ovvero, per l'esattezza, senhor. Togliamo la maschera a quel suo doppio: non troveremo che l'aria di una somiglianza fortuita. Metta tutto sul conto del bavardage plurilingue e dell'impulso alquanto diabolico – lo ammetto – che porta alla contraffazione e alla distorsione di identità realmente incontrate nella vita. Uno ha un ronzio nella testa e lo asseconda con un intento di musica. Nell'inanellarsi e volteggiare di questa certi ricordi prendono una figura piuttosto che un'altra, quella che più pare convenire al senso della musica stessa. Nessuno tenti di riconoscervisi o di riconoscervi altri. Farebbe con ciò azione di disturbo. Il ricordo di lei mi ha prestato una maschera e io me la sono giocata come l'orecchio in ascolto, non l'occhio in esplorazione, suggeriva.

La faccenda dei doppioni è in realtà un'altra, è venuta dopo e non riguarda lei. Prima o poi ne parliamo.

Ogni tanto qualcuno mi rimprovera di guardare fisso, in modo quasi indecente, le donne. Sarà. Di solito sono donne a muovere il rimprovero, oppure uomini che non pensano ad altro. Ma lo sguardo immesso in altre esistenze che si schiudono all'immaginazione non distingue tra uomini e donne. Caso mai sta qui l'indecenza,

nell'intrusione che immagina e immaginando prolunga situazioni, inventa atmosfere, suppone vicende, infine ne è parte, o tenta. Accetto che mi si dia del voyeur, che non è ancora veggente ma non già più guardone. Il riflesso filtrato dalle tende fonde in un'unica nube, isolandoli, il biondo cenere di lui e lo splendore cupreo di lei. Per mio conto il quadro che ne risulta, che ho colto, s'intitola Domenica dopo la guerra, titolo rubato a un libro che non ho mai letto e che finirò col leggere per questo solo motivo, sapere se corrisponde a questo ricongiungimento supposto, su un largo arco di tempo nube screziata di oro vecchio e rame:

Per due che si ritrovano in una
domenica dopo la guerra
allora può
rifiorire il deserto del mare?

... amami – lui dice – di ritorno
amami a tutta forza con forza
di rivalsa per tutti questi anni...
Ma

... nei primi tempi di guerra
quando le domeniche non erano
che blanda disperazione, stordimento
di campane, rimasuglio
di fumo attardatosi al largo
dell'ultimo postale da Amsterdam...

E si divorano con gli occhi, si
cercano si tendono le mani
di nascosto sulla fiandra del tavolo.

... mare per anni solitario
di anni computabili in onde
braccio di mare divenuto attonito
di tempo pietrificato in spazio
di mutismo...
Rifiorire può dunque il deserto del mare?

Ma no che si annusano e studiano
gentili e teneri quasi
– britannico lui lei fiamminga –
e poi si buttano a trattare l'affare
oggi che nemmeno è domenica.

Si limiterà anche lui a scrutarmi per un istante e distoglierà lo sguardo su altri oggetti,

posto che mi riesca di coglierne il guizzo dietro l'ombreggiatura delle lenti?

Avrei dovuto capirlo che col lussemburghese la cosa non funzionava più la volta che lui si affannava a imbarcare su una fila di taxi una di quelle comitive precarie in vista di non so che luogo di delizie. Se ne stava diritto sotto un lampione, il bianco impermeabile cinto stretto sui fianchi, a spartire in gruppi di due o tre per volta, facendo cenni insolitamente imperiosi, la piccola compagnia. – Oui, mon général – gli ho detto al momento di infilarmi nel mezzo assegnatomi. È parso seccato. Chissà, debbo avergli risvegliato qualche ricordo sgradevole. Da imperioso il gesto si è fatto scostante. Oppure ha creduto di cogliere l'eco di uno scherno rimbalzato dalla faccenda dell'opzione, quasi che l'esito dell'affare fasullo avesse lasciato in me una traccia di disistima nei suoi confronti. Vous aussi, mon général. Nemmeno lui ha capito che soddisfazioni o disappunti connessi con quei traffici rimangono in me come semplici episodi di storie vissute, sì anche da me, insieme ad altri, niente in me allude a situazioni o interessi che non riguardino un certo momento e il suo ricordo, solo un repentino calore accompagna il benessere del trovarsi, o ritrovarsi, insieme; e che di tutto questo importano, quando importano, le immagini che ne conservo – e più ancora le immaginazioni che ne derivo. Più precisamente, un soggetto ci era stato proposto, a me come ad altri, sotto la specie di una lunga caccia a una preda presunta: una intricata equazione nella quale si fiutava il sentore di un'unica incognita. Ma sì, una recita a soggetto. Sottendeva questa, o sottintendeva, tutt'altra vicenda, con altro senso, altri sviluppi, altri obiettivi e scioglimenti. Come dire di una scena i cui attori, mentre recitano una parte, ne vivono di fatto un'altra, su altro palcoscenico, in altra rappresentazione, su tutt'altro teatro. Tale almeno mi ero immaginato che fosse la vicissitudine cui il caso mi aveva ammesso, abbastanza per affezionarmi al ruolo apparente in funzione del sottinteso intravisto o intuito. Da un anno all'altro, da una replica all'altra: tanto che una strana solidarietà, indipendentemente dalla parte assunta sulla scena fittizia, pareva formarsi via via, oltre i fondali, dietro le quinte, in un rimescolio di comprimari e comparse. In una allusione comune, per un'impresa da vivere in comune, si improvvisavano amicizie, si fondavano attorno a un tavolo comunità provvisorie. Tutto stava nel ritenerle o meno durature, oltre i fondali, dietro le quinte, su libere strade, all'aperto.

E càpita poi che da un anno all'altro, da una replica all'altra insensibilmente il soggetto vada mutando, che i ruoli si confondano, che la troupe si rinnovi in tutto o in parte o addirittura si dissolva. E tuttavia ci sarà sempre uno che nel passare da una recita all'altra, dall'uno all'altro ruolo – e per quanta bravura ci metta, anzi quanta più ce ne mette, per quanta ossessione abbia sofferto di entrare nella parte – una volta che se ne è spogliato rimane tutt'al più attaccato con la memoria, guardandosi in uno specchio che di tanto in tanto gli torna davanti, a quel dato gesto o tono di voce o sguardo scambiato col partner (e chi dirà mai a chi, a quale partner, per quale allusione, è destinato quello sguardo, quel tremito di ciglia?).

Di questo teatro un poco alla volta cambiato permangono solo le maschere. Immutabili. Ho finito col crederci davvero a questo affollarsi di doppioni che mi divertivo a ravvisare da un anno all'altro coll'aria di fondarvi sopra una teoria non senza illustrarla a qualcuno, quando se ne presentava l'occasione, con gomitate e ammicchi. Non i sosia,

ma i doppioni e magari più copie di alcuni esemplari già incontrati e anche conosciuti da vicino. Ricordo vagamente certe pagine che partendo dalla medesima osservazione, in sé stessa non tanto peregrina, la sviluppavano in rapporto al mondo intero e all'esistenza in genere, facendola però seguire da una casistica che nemmeno mi provo a ricostruire tanto era ingegnosa e complessa. Per quanto mi sforzi non riesco a ricordarne l'autore, o meglio l'autrice perché mi pare si trattasse di una donna. Caso mai mi leggesse, sappia che dichiaro qui per intero il mio debito, di questa osservazione che tutto fa ritenere ripresa direttamente da lei senza purtroppo poterla citare.

Ma il sempre più ovattato brusio tendente al silenzio totale, questo mutismo in cui vado imbattendomi mi fa sospettare di trovarmi di fronte alla rottura di una regola, di una monotonia, e che una diversa combinazione della sorte, nell'atto stesso in cui sembra ribadire la monotonia della regola estendendo a tutto il noto, integralmente, il processo di duplicazione e magari di proliferazione dei singoli esemplari, si sbizzarrisca a immettere nell'acquario tipi assolutamente nuovi, destinati – a loro volta! – a duplicarsi e proliferare nel tempo.

Dovrei piuttosto chiedermi fino a che punto non sia invece reciproca una simile impressione, se loro a loro volta non vedano in me, non il sosia, ma il doppione di qualcuno incontrato e frequentato in altri tempi, o anche l'anno scorso o due anni fa soltanto, qui o altrove. Chissà che a fingere di intavolare un qualunque dialogo, a simulare l'inizio di una trattativa qualsiasi non veda l'impressione dissolversi, un interesse riaccendersi, animarsi alla riproposta del vecchio gioco quella che sulla faccia di questo o di quello sembra adesso una maschera.

Parla di gioco l'inveterato istinto, mentre si tratta di lavoro.

Questi posti sotterranei, questi recessi del sottosuolo di cui abbondano soprattutto le grandi città, debbono essere stati ideati per alludere e invitare a qualche calata negli Inferi. Così ad esempio il vecchio Sammy's Bar, vecchio perché ormai desueto, bazzicato soprattutto da gente del posto per lo svago del sabato sera, casuali e rapidi altri passaggi, magari per un'ultima bevuta prima di raggiungere la stanza dell'albergo.

Io, o il mio doppio, mi ritrovo seduto qui appunto la sera di un sabato, che è poi il giorno che la grande kermesse, giunta al suo giro di boa, sta avviandosi alla fine. L'atmosfera del posto che sembra favorire, si è visto, intimità, tenerezze ed effusioni, in realtà è propizia, magari valendosi di queste, a un altro genere di confidenze, scambi clandestini di informazioni, traffici segreti, doppi giochi, spiate. O meglio lo era in quell'epoca lontana e secondo quelle pratiche venute in disuso. Sicché, tolta qualche coppia non identificabile tra queste luci basse sugli sgabelli del bancone a ferro di cavallo del bar, il luogo in altri tempi brulicante appare ora deserto, da chiedermi se non sia capitato qui o troppo presto o troppo tardi rispetto ad abitudini chissà come cambiate.

Immutata e immutabile solo una mia vecchia conoscenza, l'a me ben noto idolo di maiolica, il suo pallore sorridente sotto vetro da una nicchia aperta nella parete. Benevolo? esortante allo svago e al piacere? Oppure ammonitore? Il dardeggio alquanto osceno di una linguetta vermiglia asseconda il moto meccanico della testolina del piccolo Buddha, la sua pendolarità verticale dal su al giù, e ritorno. Così, a seconda dell'umore, lo si può supporre incoraggiante (divèrtiti, divèrtiti) oppure beffardo e minace (ma sì, spreca

il tuo tempo, te ne accorgerai, vedrai che cosa ti aspetta). A distogliermi da questo incantesimo giova l'immaginazione della lettera che da qualche giorno ho in mente di scrivere e che direbbe pressappoco così:

Oggi vorrei parlarle della bellezza. Non della sua, Nefertiti, tanto lo so che non attacca. Potrei tutt'al più aspettarmi di veder lampeggiare dalla penombra in cui vive il suo sorriso già abbastanza imprendibile. È il suo modo di dirmi grazie – come per un complimento, una galanteria che le venisse da me, mentre si tratta di ben altro –, tale da abolire per un attimo, ma proprio solo per un attimo, la consapevolezza in me dei troppi anni che ci dividono. Poi il senso di frustrazione ha il sopravvento ed è meglio cambiare discorso (del resto non le domando che di ascoltarmi di tanto in tanto permettendomi di parlarle o scriverle a questo modo, che io per primo troverei buffo o assurdo in altri, tanto più al giorno d'oggi che sempre meno si scrivono lettere, e di questo tipo poi!).

Quest'anno mi sono mosso abbastanza, ho viaggiato un po' in lungo e in largo sebbene non sia precisamente questa la mia inclinazione. Sono un cattivo viaggiatore, già glie l'ho detto una volta, capace di trascurare meraviglie che mi passano sotto il naso e di fermarmi affascinato su cose che normalmente, a parlare in termini di sola bellezza, verrebbero giudicate insignificanti e tanto più risulterebbero tali se mi provassi a elencarle.

Sulla strada di Mosca uno sbarramento di travi incrociate segna il punto in cui si ruppe e da cui defluì l'onda dell'invasione – e meno male tra tanta pompa celebrativa un po' dovunque incombente, un'opera così sobria, così semplicemente carica di espressività, ben più parlante di tanta scultura vista al chiuso e all'aperto.

Pochi mesi prima ero in un paese collinare del Vaucluse in vista della piana di Carpentras. Sbalzato da una mano maldestra (ma non poi tanto se nessuna idea glorificante l'aveva mossa, se nessuna vittoria in berretto frigio vi dispiegava le ali) un infagottato fantaccino, fuciletto in pugno, scarpe scalcagnate, elmetto acciaccato, imbrattato di tutto il fango di Verdun sbucava dal carnaio a chiedere conto di tanta umiliazione, di tanta lordura, di tanto orrore: nient'altro che impietrita pena, vergogna su tutti noi.

Un'altra volta...

Grotte o caverne come questa non hanno sfondo né limite, si aprono su non si sa che luoghi. Un prato notturno ti si stende davanti appena rischiarato da luci raso terra, lattee nudità si allacciano ai bordi di un'acqua invisibile, qualcuno parla nell'ombra delle piante a dire una cosa qualsiasi, improvvisamente dolce per essere quella una voce di qui, una voce tedesca nella notte illune; oppure mani come colombe scattano dal grembo di un teatro nero, svettano, volteggiano, mani e facce, facce dimenticate ti colgono di sorpresa, al punto che l'assurdità di quelle ricomparse induce a supporre che si tratti di gente morta da un pezzo (ma perché proprio questi così di colpo?) e invece, chissà, vivono felici in qualche luogo della terra e caso mai, se a loro volta improvvisamente ti pensano, sei tu il morto e sepolto, a tua volta, per loro. Un inverno precoce varca frattanto la soglia dell'Excelsior Hôtel nella persona di frau B. in pelliccia colbacco e stivali dentro una folata di nevischio. La bufera. Una torma di ulani. E al caldo là dentro, a immagine e

somiglianza della gioventù di lei, nello scintillio di lampade e specchiere la Garbo turbinante in un valzer di cristalli di neve strimpellato nel buio all'infinito al tempo del film muto. Suoni di valzer, la neve, la Garbo vorticante: indissociabili dal lontanissimo momento, imprecisato, di quando alla semplice coscienza di esistere si unirono il gusto e la voglia dell'esistenza. L'accelerare del sangue a quell'aria inabissata. E all'inverso, un fatto nuovo, un episodio annunciante una fase che rinnovi rinfreschi la vita, sembra abbia bisogno per durare e non divenire melenso, che un motivo di musica lo accompagni e lo porti. Liberi il passo, assecondi i gesti. Tace la musica e sullo schermo le luci diradano e si abbattono. (E diventammo tutti ciechi.)

Né incoraggiante né minaccioso l'omino di maiolica è piuttosto un maieuta, ma di sole immagini – omaggio suo personalissimo alla presente civiltà di simulacri andati in pezzi franando. Impassibilità e ironia, una superiore ironia, si fondono al passo di quel suo metronomo. Finirò con assecondarlo? Ronzio, ciarla, chiacchericcio di una volta. Salutari, parevano, per certi effetti dinamici di ruote messe simultaneamente in moto non solo per me. Lontana un secolo adesso, tanto da figurarmela come una dama velata e taciturna, l'interlocutrice di allora, mutevole nelle ombre che le passavano sul viso abbastanza per leggervi domande, pause e interruzioni, risposte al mio stesso monologo, a quella mescolanza a dirotto di ipotesi su maneggi altrui, lacerti di confidenze, mezze confessioni. La vita che sembrava raccontarsi da sé? Si sa e si sapeva che tutto, o quasi, di quel tempo era sola apparenza – e tanto più bugiardo il racconto che ne seguiva. Di questo e di quello, nessun rimpianto: tutt'al più del gusto, magari futile quanto vivace, dell'immaginario e degli stimoli che vi affluivano. Che ora per un attimo rievoca l'irruzione di voci a un tavolo qui accanto improvvisamente affollato.

Almeno questo ci ha insegnato il tempo che stiamo vivendo: che la bellezza, posto che esista e abbia un senso il suo nome, non sta di casa in nessuna parte specifica (nemmeno lei, Nefertiti, tanto che non so ancora dove indirizzarle questa lettera, se al Cairo o a Berlino o a Parigi), non è individuabile né localizzabile, salvo rintracciarla nella forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' dovunque. Ancora non le ho parlato di certe voci pausate e ritmiche che di tanto in tanto mi tirano via o con cui mi sforzo di inseguire brani del mio vissuto. Sono scappatoie alla fissità che da qualche tempo mi ha preso. Come del resto, sebbene di tutt'altro tipo, la lettera che le sto scrivendo.

«Sei ridotto male,» interviene a questo punto la voce fuori campo di un qualche Agostino laico «sei ridotto male tu che a sbalzi e singhiozzo passi la vita in attesa di quegli stati certamente precari e di quei salti di qualità che non sono affatto tali, visto che lasciano le cose come stanno; mentre per il resto almeno un poco di curiosità non guasterebbe – e invece sbandi di giorno in giorno in rimozioni colpevoli o affondi nell'indifferenza e addirittura in una cecità agghiacciante. Con tutte le cose orribili che ogni giorno passano sulla terra e non vedi, o non vuoi vedere.»

«E dire che mai come ora mi sono interessato alle cose del mondo, anche se ne parlo il meno possibile e mi limito ad ascoltare, persino con avidità, le voci tra loro dissonanti che

ne discorrono o ne affabulano. A cominciare dalla tua, Agostino. È che se parliamo di sbalzi e singhiozzo le cose intorno a noi si svolgono in modo non meno sussultorio e si ha un bel cavarne un disegno tutto coerente e chiaro, sarà sempre un disegno in negativo e tutt'al più ingegnoso nel congetturare in negativo. Non mi farò, non ti farò il torto, Agostino, di mentire affermando che soffro essenzialmente di questo, preoccupato come sono dei miei cali di tensione e della qualità del respiro. Ma dimmi allora quando e dove nel mondo tale qualità si manifesta in modo davvero lampante e soprattutto continuo, se non sia invece rintracciabile tra i barlumi di qualche solitudine eccitata che se appena si elettrizza tende a farsi accogliente, accomunante e solidale; che reclama presenze e convivenze o anche solo le immagina, sicché una battuta, uno scoppio d'allegria, uno sguardo di intesa, una stretta di mano agiscono sulla casualità e la trasformano in necessità ed evidenza, aprono cunicoli, camminamenti, vie d'accesso dall'euforia alla gioia: tanto che se qualcuno, che abbia condiviso con noi quei barlumi, mostra di averli dimenticati o di considerarli insignificanti, questo ci sembra un tradimento e se ne esce umiliati come di un abbaglio che è stato soltanto nostro. Momenti, indizi di uno stato cui si vorrebbe dare un nome, se tutti i nomi disponibili – convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione... – non ne dicessero l'improbabilità col loro suono di abuso. Non rimane che questo: la festa. Perché, anche se non coglie nel segno, all'istantaneità che rinfocola la vita unisce la propria precarietà, il presagio della propria fine.»

Ho avuto un breve scambio di idee e per questo ho interrotto la lettera. Stavo dicendole di un'altra volta che mi ero trovato a passare con altri nel settore destinato a parcheggio auto di un cortile aziendale. I nomi (tra i quali il mio) corrispondenti ai posti a ciascuno assegnati figuravano incisi su targhe sostenute da paletti di ferro, oppure, a seconda della collocazione, infisse nel muro delimitante quello spazio privilegiato. Uno del gruppo fece dell'ironia, per la verità un po' macabra, su quella che aveva l'aria di una sfilata di croci, oppure, dalla parte del muro, di loculi, forni da camposanto, colombaie cemeteriali. Eravamo a fine inverno. Presto una cascata di un bel verde squillante, un arazzo compatto e fitto di foglie esposto agli sguardi ammirati e per una volta pacificati e concordi di gente tornata ad affacciarsi sulla bella stagione avrebbe occultato nomi e targhe. L'esteta e l'astuto, il mercatante e il travèt... La battuta ironica gettata lì di passaggio deviò in un pensiero rivolto a quei nomi momentaneamente inselvati, che la versatilità dell'arazzo vegetale avrebbe di lì a qualche mese gloriato con i colori dell'autunno per restituirli infine alla loro nudità col ritorno dell'inverno: vivevano per sé soli là sotto, ardevano dissociati dalle persone e dai relativi destini, non diversamente dalle fiammelle commemorative, eternanti e obliteranti insieme, nell'ombra tra due date.

Ma questi – mi dico – sono tempi roditori e torna presto in enfasi la carità.

Ha senso parlare di carità, Nefertiti, a lei che quasi sicuramente appartiene alla specie degli esseri sempre in anticipo sui propri escrementi, sulla propria miseria, dei quali mi parlava una volta un certo mio amico di Isle-sur-la-Sorgue?

La carità. Gira su sé stessa e si svia. E così l'ironia e l'allegria, viatico a quella che impropriamente si chiamò la bellezza e che oggi, esausta, spende in kitsch (la Garbo

vorticante, la stella dell'Asia...) le sue ultime risorse. Come sempre, o quasi sempre, quando alla primitiva emozione si sostituisce non il ricordo ma l'uso smodato e ripetitivo di questo.

Quelli dell'altro tavolo, tedeschi, parlano e parlano, brindano ripetutamente, baldoriano. Ogni tanto qualcuno guarda dalla mia parte (– uotecazzeduiuuònt – disse un po' bevuto, alquanto su di giri, uno di noi rivolgendosi a un tale che con pari giovialità ineffabile su tutto il viso, cappello calcato all'indietro, soprabito sbottonato, sigaretta pendula, s'informava di non so cosa all'uscita dal locale notturno: entrambi farfugliando, straparlando italoinglese, uotecazzeduiuuònt, tra nottambuli ci si intende sempre. Ma erano altri tempi, non sono di umore per imitarli adesso).

È vero. Cade l'ironia e vien meno il coraggio.

Cade l'allegria e interviene la nausea; e con la nausea l'abietta pietà di sé.

Subentra a imbruttire e sporcare ogni cosa la paura.

Cosa poi avranno quelli là da guardare dalla mia parte, e ridere. Tra un po' mi secco definitivamente e vado a chiederglielo.

Ma no. Uno di loro si alza, viene verso di me con un calice in mano, e chinandosi in un italiano discretamente corretto esordisce: – Venga a bere un poco con noi, prego. Non ci piace vederla così solo –.

Addio dunque, Nefertiti, o arrivederci in un'altra era, passata o futura, caso mai un qualche sortilegio della macchina del tempo mi facesse sbarcare dove fossi certo di trovare in ogni caso lei.

Dia retta, senhor – dice l'amico di Lisbona – togliamoci una volta tanto di qui, venga a fare quattro passi dalla parte del fiume. Mi è passata ogni voglia di illustrargli la mia teoria sui doppioni; e del resto lui sembra ritenersi soddisfatto di quanto già gli ho detto nel togliergli dal volto la maschera colombiana. Scampati al cerchio magico, che dopo tutto non è che il tracciato dell'abitudine, ci si stende davanti la città vera, della quale per tanti anni abbiamo contemplato solo il profilo verticale e le cui luci notturne valevano solo a orientarci verso i tre o quattro luoghi che appunto l'abitudine impone.

Eccoci dunque tra la gente, tornati gente anche noi, non è vero senhor?

Da questa parte la piattezza si fa leggero pendio, declivio, falsopiano in discesa, ed ecco la gente camminare più svelta, sembra correre tutta allegra a un imbarco, in un'aria come di mare e se proprio non si sbocca su un golfo questa è pur sempre una città fluviale, con questo fiume dove non siamo più tornati, largo e placido con i suoi battelli, chiatte e pontoni, barche da regata e da diporto, ponti torri cattedrali ribaltate a specchiarsi.

Il flusso di distinti nell'indistinto ha sempre messo in me uno spirito solidale, una smania giuliva, quasi si corresse tutti assieme, se non a un imbarco come qui, a uno spettacolo, una fiera, un avvenimento insolito. È la folla, senhor, – dice l'amico portoghese – folta di tutto l'imprevisto, di tutto il caso, accorrente a tutti gli incontri, divinazione di un domani avventuroso. Eh sì, – dico io – la folla, che indubbiamente è femmina. E femmina è la città, ma anche foresta per nostra delizia, smarrimento e

dolore.

Un mistero, oppure una gran febbre, senhor?

L'uno e l'altra, direi. Da ragazzino, da quando ho letto o inteso della prima trasvolata atlantica (... e sfregandosi gli occhi, quello che poi fu detto aquila solitaria, rivolto alle facce vociferanti a migliaia sotto le sue ali infine immobili chiese dove era mai capitato, stupefatto al sentirsi rispondere, come se non fosse stata quella la sua destinazione o una delle possibili offerte dalla fortuna più che dalla tecnica e dal calcolo, che si trovava a Parigi, al Bourget), da allora non ho più detto folla senza pensare donna, un'unica donna senza nome, presente e assente, coinvolta eppure illesa in una superba ferinità di denti pupille e grinfie, tigre o pantera indolente sulle terrazze dell'Asia... Mi capisce, capisce questa reductio ad unum (un tema sul quale ci si capisce facile tra latini) o meglio ad unam?

Sorride allusivo, appena malizioso. Sa che in quella formula c'è molto del nostro passato, chiunque può leggervi, discernervi con certezza quanto gli ha dato pregio in fatto di reattività, attaccamento all'esistenza, amore dell'ignoto, e quanto invece lo ha condannato e maledetto per estraneità, sbadataggine, indifferenza: la nostra particolare personale vicenda nella quale – come in un film degli anni Trenta, e a parte il lieto fine – qualunque piega, anche la più efferata, prendessero intorno le cose, una squisita coscienza incantata di sé ci assicurava che ne saremmo usciti come da un sogno angoscioso portandone in salvo l'anima.

Se ti importa che ancora sia estate
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
delle foglie più deboli: roseogialli
petali di fiori sconosciuti
e a futura memoria i sempreverdi
immobili.

Ma più importa che la gente cammini in allegria
che corra al fiume la città e un gabbiano
avventuratosi sin qua si sfogli
in un lampo di candore.

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...
– e il giorno fonde le rive in miele e oro
le rifonde in un buio oleoso
fino al pullulare delle luci.

Scocca

da quel formicolio
un atomo ronzante, a colpo
sicuro mi centra
dove più punge e brucia.

Vienmi vicino, parlami, tenerezza

– dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spino molesto,
la memoria:
non si sfama mai.

È fatto – mormora in risposta
nell'ultimo chiaro
quell'ombra – adesso dormi, riposa.

Mi hai

tolto l'aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già.

Capisco – commenta l'amico di Lisbona; e qui, mano tesa, dita riunite, palme rivolte in basso, arriva la toccatina fatidica, questa volta un poco sotto la cintura – è una geisha che fa al caso suo adesso, una libellula, una falena, una illusionista. Perché è questo che conta, non è così? l'effetto sganciato dalla causa, il calore indotto dalla tecnica della lusinga... Senza offesa per quelle brave dispensatrici di sogni, né per lei, meu amigo, provi un po' a chiedere se non è così agli esperti dell'arte di piacere e della simulazione del reciproco: ai pubblic relations men.

Pareva più moderna questa città solo perché opulenta in tanti suoi aspetti, gusti, abitudini, e anche suoni, odori, vetrine, vita di caffè, modi di frequentarsi e convivere. E d'altra parte sembrava rivolta all'indietro – sale di lettura con giornali arrotolati tra le spire dei sigari, birrerie tenebrose e immense –, ferma a un'epoca precedente, gli anni stessi dell'orrore. Non per questo mi attraeva, non perché ferma al remoto, non perché supponessi di ritrovarvi qualcosa di perduto. Di non avuto, semmai. Non speranze inattuate, progetti delusi, intenzioni andate a vuoto; ma un frusciare di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti. Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quel senso o in quell'altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare saltuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato.

Non per niente l'hanno fatta gemella, questa città, all'altra in cui passo la vita.

La terrazza esterna dell'albergo. Soleggiata ma perfettamente vuota con le bianche troppo bianche volute trafori ricami della ringhiera delle seggiole dei tavoli su cui alcune bevande consumate solo in parte, derelitte, filtrano la luce settembrina, o di ancora settembrino ottobre, e garofani bianchi e vermigli accoppiati o disposti in simmetria rivelano quanto può essere freddo e fiammante, dunque spettrale, un garofano.

Nebbia traditora. Viene avanti a sbuffi, a folate, a torrenti, interrompe la partita, nasconde le case di fronte, satura il cortile interno che in pochi attimi è un pozzo di cui non si vede il fondo. Altra cosa le nebbie di una volta, nebbie augurali ai margini della città: ragnatele fitte da cui prima o poi attraverso azzurre trasparenze tardodecembrine si sarebbe liberata lampeggiando la mosca d'oro provvisoriamente prigioniera.

Con una punta di ironica condiscendenza verso noi stessi («andiamo a vedere la fine dell'anno») ci spingevamo alla più lontana periferia, allora di soli prati e marcite. Raccolti su un vecchio ponte rugginoso, ci si accomiatava dall'anno nel suo ultimo giorno e qualunque ombra per un attimo transitante tra quelle quinte di fumo era l'apparizione di qualche immancabile novità.

Tra rievocazione e speranza si frapponeva la notte di San Silvestro, ingombrante e un poco angoscioso obbligo per chi avrebbe voluto essere già dall'altra parte. Come passarla? Si risolveva la cosa andando a uno di quegli orribili veglioni che usavano allora.

Una volta ti ho visto uscire dalla festa quasi scortato da due sconosciuti (come Wallace Beery tra due poliziotti – «Non le manette almeno qui, prego» – nel finale di Grand-Hôtel, ho pensato). Il cappello calcato sulle tempie, quella sciarpa di seta bianca, sciagurato, che ti faceva anche più pallido. A passi rapidi andavi via, ti sottraevi agli sguardi per vergogna di esserti sentito male. Il tuo pallore addirittura proverbiale tra noi. Il tuo pallore delle due di notte sotto un qualche lampione quando mi parlavi sulla faccia o prolungavi l'altro tuo modo proverbiale, il ghigno delle due di notte ulteriormente sbiancato dalla luna, degenerante in risata fuori registro, un ululato. Io imbestialivo. Non ho mai sopportato la tua preveggenza, voglio dire la tua sicumera, quel tuo tè l'avèvo dètto, magari lo avevi detto davvero e magari no, o solo in una tua fantasia ribadita da quella e aperta, esageratamente, ambrosianamente aperta. Sei stato per noi IL GATTO, anzi Il Gàto, da quando hai scritto quella poesia di cui ricordo solo l'inizio:

> Grande un gatto fuggito
> dai celestiali casolari
> striscia l'anca di velluto
> all'angolo di un lupanare.

Avevi tentato una fuga con una ragazzetta che i suoi avevano destinata in astratto a qualche buon partito, anche questo usava, ancora, poi il padre di lei vi aveva riacchiappati e si sa come vanno o meglio andavano, non solo per via delle case chiuse di

allora, queste cose: l'estasi della fuga, poi andata a vuoto; lo sfogo obliquo dopo la frustrazione, l'espediente di rivalsa...

A diciotto anni quando ancora non ti conoscevo, avevi scritto versi di tutt'altro stampo: certo eri convinto – ma non è che in seguito l'idea che li animava ti sia mai veramente passata – che con quei versi si potesse scuotere la gente, scalzare il tiranno e insieme approdare alla posteriorità. Il prodotto, stampato alla macchia, o ciclostilato non so, era passato per troppe mani. Vi figuravi galoppante con in pugno non so quale stendardo nell'atto di disarcionare il Truce. Smodato com'eri non ti bastava essere il bardo della rivolta. Si capiva che il tuo unico obbiettivo politico era di prendere tu stesso il posto suo. Finisti in gattabuia. Passarono tre mesi prima che qualcuno concludesse che si era trattato di una ragazzata e ti rimettessero fuori. Nel frattempo tuo padre, in ogni caso orgoglioso di te, doveva essersi dato da fare per liberarti. S'è mai visto un bertuccione andare in giro con ghette e cappello a lobbia dal bordino bianco su una rada capigliatura rossiccia? Ecco, era tuo padre, versione incattivita dell'Arcibaldo del Corrierino. Possono l'astiosità accumulata in anni di giornalismo mediocre e il ritiro anticipato esprimersi in un'aria di eterna stupefazione rampognante con cui una faccia incarognita andava incontro a fatti cose e persone? Era ancora tuo padre. Naturalmente mi odiava. Vedeva in me un concorrente al posto di poeta palatino e chissà, di ministro del futuro principato, che la sua immaginazione megalomane ti assegnava. Quando il Grande Conflitto avvampò per l'intero continente il cervello gli andò definitivamente in pappa. Tu eri già alle armi, sei accorso d'urgenza, e lui, riconoscendo te solo in mezzo alla caligine, ti accoglie con queste parole:

«Tu sarai il governatore di Parigi.»

Pace alla povera anima.

Passavi per geniale agli occhi di molti e a fatica anche adesso che non costa niente, debbo ammettere che lo eri. Se mi parlavano di te trattenevo a stento una smorfia, lasciavo cadere il discorso. Ma come, non siete inseparabili? Sì, ma...

Quando proprio non ne potevo più sbottavo – Figurati, proprio oggi, seduti al tavolo del bar, mi sbatte davanti un foglio e mentre mi preparo a leggerlo e a sforzarmi di commentarlo dichiara: «Questa l'ho scritta stamattina intanto che mi infilavo la calza destra». Capirai, come se importasse il minutaggio, come se si trattasse di battere un primato... –.

Oggi non saprei dire se mi infastidiva la tua improntitudine o se più invidiavo senza confessarlo ad alcuno la tua destrezza, la fertilità disinvolta. Ascoltando dischi, prediligendo insieme qualche nuova canzone trovavamo facilmente il nostro punto d'accordo. Si assopiva la mia segreta insofferenza di te, specie le volte che a sera tarda si stava accoccolati sul pavimento di una stanza inondata dal chiaro di luna a scambiarci fantasticherie e confidenze. Un tuo verso, che non ricordo, dice uno di quei momenti in cui addirittura mi intenerivo ed eri il mio amico. Ma tu, ti sei mai accorto della mia insofferenza? Oppure facevi finta di niente perché altro, che altro?, importava?

Ma no, che il giorno dopo arrivavi con altri versi pretendendo che ci si sentisse dentro motivo orchestrazione eco della canzone che ci aveva incantati. Il tuo mimetismo. Ti parlavo spesso di un mio amore in disfacimento, perduto in un punto della pianura a una

distanza ferroviaria non poi così grande nemmeno per allora, ma abbastanza per farlo sentire sempre più precario da un mese all'altro e presto non più praticabile. Eccoti arrivare con altri versi, questi sì li ricordo, sembravano scritti a mio nome, secondo una mia intenzione supposta. C'entravano i treni.

Insomma mi facevi parlare per bocca tua, non sapevo se esserti grato del tuo volere essere per un momento me o se invece irritarmi come per un abuso, un'invadenza, un soccorso non richiesto. Oppure il tuo mimetismo era generosità, altruismo sciupato da cattivo gusto? Magari è più probabile una cosa che ho pensato molti anni dopo in un'ora di avvilimento: che era il tuo modo di starmi insieme dentro i miei limiti concedendo quel che si poteva concedere a una mente e a un'anima modeste, le mie, incapaci di darti in cambio dell'altro, di stimolarti con qualcosa che non fossero i miei sussulti, i miei rapimenti, le mie storie strettamente personali. Così altri potevano trovare geniali i discorsi che facevi con loro e non con me, inetto a sostenerli a meno che il senso loro non fosse ricondotto a termini miei, addirittura privati, tali da scuotere la mia indifferenza, la mia (perché di questo si trattava) refrattarietà alle idee. O anche, non è da escludere, era un tuo modo sgraziato di chiedere pietà propiziandoti benevolenza?

Ci eravamo trovati insieme ad altri abbastanza occasionalmente una certa sera. C'erano anche ragazze, una o due delle quali se l'intendevano di certo con qualcuno dei presenti. Noi le conoscevamo appena. Il temporale che era nell'aria era rimasto allo stato di minaccia in un lampeggiare ininterrotto accompagnato da tuoni lontani. Una mezza bufera irruppe tra le finestre spalancate, un vento caldo scompigliava le tende, strapazzava le piante del giardino di fronte. Qualcuno uscì sulla terrazza a spiare nel buio i lampi che andavano diradando. Si era alla metà di luglio, si smobilitava, chi per il mare, chi chiamato alle armi, chi costretto a una greve solitudine nella città che cominciava a svuotarsi.

In quanto a lei, la semisconosciuta che per tutto il tempo aveva tenuto lo sguardo fisso davanti a sé, su un punto indefinito nella buia turbolenza di fuori (sei giovane e bella, ma sei anche la faccia trascolorante estatica di una anziana signora che una volta, non so dove né quando, forse in un film, ho visto meditare il suo passato nel ballo delle fiamme dentro il camino – e non aveva più età, era il Tempo che sa tutto della vita, che legge nell'avvampare e nell'intristire del fuoco la sorte degli astanti, comprende compatisce incoraggia perdona distoglie), in quanto a lei ho saputo più tardi che un baratro le stava davanti, un futuro illeggibile che all'indomani l'avrebbe portata lontano, lontanissimo da noi. Una questione razziale.

Un'angoscia presaga aveva preso un po' tutti e lei ne teneva il nodo mentre una muta, improvvisa solidarietà reciproca si diffondeva in quel raggruppamento precario. Ci dicevamo addio senza dirlo. È l'ultima volta che si sta insieme, chi qua chi là ci disperderemo, un tempo, qualunque sia stato, è finito, verrà un altro tempo e non ci cercheremo.

Non c'è intervallo nel mio ricordo di te tra quella sera e l'immagine del fatto d'armi al quale hai partecipato. Quando qui c'è stato lo sbandamento generale eri tra i disperati che tentavano di tenere duro nelle isole lontane, senza via d'uscita, completamente all'oscuro di quanto accadeva qui e altrove. Tutto mi porta a credere che in assenza di ogni altra ragione ti eri battuto in nome della strana solidarietà nata da un presentimento quella volta tra tutti noi. Hai conosciuto la deportazione. Ne sei tornato per miracolo, cuore e polmoni compromessi.

Ti incontro per caso, a distanza di anni, camminando su un corso. Non è il solito passeggio dopo la fine del lavoro. Una fiumana di facce torve mi viene incontro. Penso a Filippo Rubé. Si va sotto la cappa plumbea di una di quelle giornate estive di qui, in quell'aria appiccicosa, il brodetto che ho sempre odiato. Hanno sparato a uno importante. Mi accorgo improvvisamente di te, mescolato allo sciame minaccioso. Sei vestito in uno strano modo, quasi da cerimonia, un grigio impeccabile, cappello a lobbia come tuo padre, un paio di guanti stretti nella mano sinistra. Impassibile dietro gli occhiali, un intellettuale degli Anni Venti piovuto nella folla operaia sul finire degli Anni Quaranta. Ancora il tuo mimetismo? Ma avrei dovuto saperlo già da che parte non potevi non stare.

Dopo ancora. Un'altura gibbosa domina la città di provincia nei cui dintorni hai riparato la tua vita. Una gibbosità anomala, quasi uno scherzo della natura, una collina che lì stona, da chiedersi chi ce l'abbia messa e perché.

Dici che quella tale parte, dalla quale sono attirato e di cui insieme diffido, ti va un poco stretta o magari troppo larga. Infatti – aggiungi indicandomi lo spiazzo antistante la tua casa, roccaforte nella tua fantasia. È un'altra giornata smorta e greve. Ti ascolto parlare in una luce gessosa che via via incenerisce aumentando un mio vecchio malessere.

Bastava un niente – dici – e in un attimo...

Radunati i tuoi prodi (hai detto così, sovrapponendo la nota risata all'enfasi del termine), messo in postazione un mortaio pronto ad aprire il fuoco. Si aspettava l'ordine, ma non è arrivato. Quello che poteva darlo non lo ha dato, anzi ha fatto arrivare dal letto della clinica l'ordine contrario, l'ora non è scattata.

Te l'avevo detto. Dètto.

L’assunzione I

Che i fatui mi trattino da fatuo.
Io, negli affari seri sono sempre stato molto scrupoloso ..... ma in esilio quaggiù .....
. preda alla noia, non è insensato che io cerchi svago allineando sestine o ottave

KAVAFIS

Ero rimasto con la penna a mezz’aria per cinque minuti buoni. Mi osservavano o fingevano di rispettare il mio raccoglimento? Pensai con terrore che la mia assunzione a corte poteva essere compromessa anche da quell’esitazione o impaccio evidente. La pagina dell’album riservata agli ospiti mi stava davanti: una parete liscia e abbagliante, uno strapiombo invaso da una luce cruda. Finalmente, con uno strappo, buttai giù in una scrittura convulsa e tutta sbilanciata le righe di cui sopra omettendo tuttavia di menzionarne la provenienza. Lessero e commentarono con sorrisi da intenditori, occhiate d’intesa tra loro, tra loro e me: «Bello. Bellissimo».

Avrei capito molto più tardi quanto quelle righe fossero dense di divinazione circa i miei rapporti con loro – e anche con altri a partire dal momento in cui ero poi entrato al loro servizio. Per adesso non parevano appropriate alla circostanza, ma quelli non ci fecero caso o piuttosto mi aiutarono, generosi, a uscire dall’imbarazzo comportandosi come se un oracolo avesse parlato e toccasse al tempo esplicitare, verificare il responso che era stato emesso. A volerci vedere un autoritratto o meglio un’autointerpretazione, poteva bastare la garanzia contenuta nell’accenno alla serietà e allo scrupolo, non senza una concessione al vizio innocente dello scrivere versi. Per quanto mi riguardava era un modo discreto, ma sincero, di avvertirli che a quel vizio non avrei comunque rinunciato. Se poi senza parere mi avevano chiesto una prova di destrezza, non si può dire che avessi brillato. Cinque minuti, forse più, erano davvero troppi per un’iscrizione in un album, oltretutto redatta in modi oracolari. Per quanto, trattandosi di versi... Poco importava che fosse roba mia (mia senz’altro, dovevano aver pensato, e nemmeno erano stati a chiederselo, ne sono certo) oppure di altri. Nel primo caso il principe poteva stare tranquillo, sarei stato sicuramente più rapido e anche più pertinente nel compilare le lettere che avrei scritto per lui; nel secondo, ebbè, lo strano riporto da testi altrui testimoniava sulla mia cultura e sulla mia capacità di devolverla al servizio loro nelle più svariate occasioni: devoluzione e concentrazione compensavano l’indugio.

Ma era ormai chiara la causa di tanto mio imbarazzo: c'era stato in principio l'accenno, con cui mi avevano accolto, alla vecchia, addirittura tradizionale amicizia che dopo tanti anni di lontananza e di silenzio reciproco ci riallacciava in quel giorno estivo. E va bene – m'ero sforzato di dirmi – stiamo pure al gioco. Ma un disagio, un sospetto, mi aveva come gelato. Infatti, oltre a qualche fugace trascorso di gioventù in brigate occasionali, di quelle che si sciolgono alle prime luci del mattino e non si ricompongono mai più, oltre a qualche fatto d'armi nel corso del quale ci eravamo appena sfiorati riconoscendoci a stento alla voce, o se uno di noi aveva sollevato per un attimo la celata, niente altro avevo avuto in comune col principe o coi suoi. Ma poi, importavano più quelle riflessioni e congetture? Sbagliavo a supporre che in qualche modo mi osservassero per pesarmi e valutarmi. Ero già imbarcato, già ai remi, lontano dalla costa, già dei loro. O non era invece e per sempre un approdo, il solo che a dispetto delle darsene di acque in bollore, dell'andirivieni dei moli il secolo concede: la noia?

L’assunzione II

... imbarcato, già ai remi, lontano dalla costa, già dei loro. O meglio già in quota, al piano più alto, in quota d’Assunzione, appena sotto la costellazione principesca.

Il tavolo del gran conestabile era al lato opposto di dove è ora. Tra un mese, mutate luce e temperatura, tornerà da quella parte.

Lui gioviale, tipo da manate sulla schiena. Fondamentalmente ottimista – dicono. Parlare con lui, una provvista di ossigeno, iniezioni di energia. Capitasse di frequente nel corso del lavoro – mi ero augurato.

Le liste delle veneziane sollevate a metà finestra vibravano al vento estivo senza un attimo di sosta. Un dissidio, un malessere nell’euforia della conclusione, si insinuava tra quelle sonagliere allarmate e la faccia ultraserena, all’improvviso astratta – un puro contorno sullo strapiombo del futuro. Respiravo un’aria alla quale presto, lo sentivo, non avrei più saputo resistere.

È un patito della montagna, ne parla sempre.

Il principe, più tenebroso che mai, alternava improvvise apatie alle note fiammeggianti astrazioni. A giudicare dalla sua tendenza alla catastrofe, doveva ritenersi grande nella sventura non meno che nella fortuna. Nella sua mente il mio nome non era stato che lo spunto momentaneo, l’incipit di un nuovo capitolo nella sua biografia, ecco, non più che una sonda gettata a caso nel corso di un altro furto per lui incipiente, nel corso della ciclopica costruzione di sé su se stesso, tentata e ritentata più volte, che era ai suoi occhi il suo proprio individuale destino. Precorreva i tempi: anziché prevenire ribellioni sempre possibili ma per allora improbabili, anziché blandire convitandoli gli eventuali oppositori o nemici, stimolava, stuzzicava, esigeva la rivolta; e a propria immagine e somiglianza evocava, suscitava, fabbricava l’antagonista. Nella sua stessa taglia e statura. I termini della situazione non erano per allora così netti, l’ho capito molto più tardi: in pratica solo adesso ripensandoci, qui nel quartiere di Tomi. Qualcuno ci cascava, ritenendolo in fondo tollerante, aperto – come si diceva allora. E così si permetteva, entrando nei panni del consigliere devoto, di attaccarlo direttamente ottenendone a distanza più o meno breve il benservito. Nessuno o quasi capiva che chiamando a sé il dissenso mica il principe intendeva esorcizzarlo o assorbirlo, bensì ribaltarlo, restando lui fuori causa e semmai alleato potente del dissenso stesso, dirottarlo su un terzo, innominato, occulto, senza volto, e dunque anche più incombente.

Ammaestrato dalla sorte dei più ingenui e dei più smaniosi, tenevo a dimostrarmi non interessato (e di fatto non lo ero) alle questioni del potere, quasi che il dichiarato svago d’allineare versi me ne esentasse di per sé, e al tempo stesso mi collocasse, per sua intima natura, tra gli anomali e costituzionalmente dissidenti: taciturni e tutto sommato innocui, compiacenti, senza in verità parteciparvi, all’oscuro capriccio del principe, ma edotti sul limite da non oltrepassare, dunque destinati a restare illesi e alla lunga intangibili. Qui cominciava il mio errore. Altro che intangibili, alla lunga. «Questo» deve essersi detto il principe a un certo punto, proprio sul rovescio di quanto ero andato supponendo «non è interessato al potere, dunque non lo è alla rivolta. Che cosa me ne faccio di uno così? Che razza d’antagonista è?»

Eccoci dunque qui, famiglia e masserizie, nel quartiere di Tomi.

Trasloco

Siamo venuti a stare nel quartiere di Tomi. Dai nuovi posti di osservazione eccone i dati essenziali:

– sul lato opposto della via un muro di cinta;

– dietro il muro di cinta, tubature accatastate, bobine per cavi elettrici, trasformatori, baracche in legno e in muratura: dev'essere una sottostazione elettrica, ma la nomenclatura proprio non mi soccorre. Verso sera questi dettagli perdono rilievo a favore di certe luci che si accendono a una certa altezza, venendo così a formare il perimetro aereo dello spazio in questione; prima sul rosso-viola, poi sul giallo, poi sul bianco fino all'incandescenza (o ci metto di mio?);

– fronte di case relativamente nuove al di là della supposta sottostazione: poco significante, se non per la eco degli altoparlanti dello stadio (a circa un km. di qua, in direzione opposta) che diffondono le formazioni delle squadre: i nomi si sgranano, rimbalzano dalle facciate a pochi istanti dall'inizio. Poi, a seconda del vento, si può anche capire quando la squadra di casa ha segnato (e magari no, ma ci è andata vicino) mentre il fronte residenziale resta compatto nel risucchio;

– sul retro della casa un prato destinato a diventare giardino o anche solo a veder crescere alberi all'intorno. Bambini che giocano, anche d'inverno;

– la via sottostante. Perde regolarità nell'ultimo tratto, quasi terreno vago fino a un gruppo catapecchiale, rustico, già campestre che sbarra l'accesso, se non pedonale, a caseggiati a loro volta recenti e a una grande arteria che da qui s'immagina. Tre pilastrini nel solo varco possibile confermano la scritta: strada senza uscita. Il tutto sarà presto sventrato, spianato, razionalizzato, nullificato;

– la via immediatamente adiacente, ad angolo retto con la via sottostante. Oltre l'intersezione, disposta per il lungo su questo lato della via e dunque in parallelo con l'ultimo tratto di essa, una scuola, istituto ottico mi sembra, con frequentazione anche serale. Tra le 20 e le 23 la strada è illuminata anche più di un'arteria del centro e non meno affollata di vetture in sosta su entrambi i lati. Alle 23 c'è un tumulto di attimi e poi il vuoto e il silenzio quasi assoluti. Anche l'illuminazione si attenua a partire da quest'ora (da verificare);

– irruzione mattatoria di un motore di bassa cilindrata, ma vorticoso fino alla petulanza. Lacerazione puntualissima tra notte e giorno nel corso del calendario, dice che è ora di alzarsi. L'ombra di questo messaggero motorizzato riflessa dalla tenda s'ingrandisce e decresce in un attimo se c'è sole – e se non c'è è una sbavatura che si riassorbe nell'istante in cui è percepita. Immagino appartenga a un giovane cittadino

comodo in sella, il manubrio molto più su della sella, come piace adesso.

Siamo finiti qui, nel quartiere di Tomi. Confinati, relegati, segregati – non sappiamo bene: lontani, in ogni caso, dallo sguardo del principe.

La G. ha chiamato gente del vicinato, miei colleghi e compagni di confino, mogli e figli anche infanti o quasi, un giorno dopo colazione per tirarmi su. Si è mangiato torta fatta da lei e bevuto vino comprato apposta. Solo lei poteva avere un'idea simile. Sembra che abbiano gradito. Mi sono guardato attorno per vedere se c'era la piccola, come ancora la chiamo nonostante i suoi venti anni passati. La si è vista un momento, giusto per assaggiarne una fetta, poi deve essere uscita senza salutare nessuno. Da un po' di tempo mi è contro.

Stavo in mezzo a questo raccogliticcio, non so che cosa abbiano pensato della mia aria che forse era di uno capitato lì per caso, con la testa ad altro. Ero come a letto un vecchio malato che non si alzerà più e intorno ha i nipoti ma non parla. Avuta una blanda folgorazione come tanto più spesso in gioventù. Quei tuoi pensieri – mi sono detto prendendo lo slancio, sempre più distratto e astratto dai circostanti –

quei tuoi pensieri di calamità
e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
dall'idea di essere qui per morirci
venuto
– e questi che ti sorridono amici
questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
ti sorridono.

Mi era già successo di strapparmi da una stanza e di andare a scarabocchiare di là qualche riga perché non mi scappasse lo spunto. Sempre o quasi sempre quando non era il caso. Ma chi lo sa quando è il caso? Pare che lo sia tutte le volte che non si è fatto il gesto più naturale, fermarsi durante un viaggio, uscire un momento dalla proiezione di un film, al primo caffè della giornata, lavandoti i denti, facendoti la barba eccetera. Peggio che se si trattasse di uno sforzo immane che già in partenza sai di non poter fare.

Solo che questa volta c'era una ragione diversa, la voglia di piangere di sé e che qualcuno sapendolo s'intenerisse, un qualcuno che è poi Luciana. L'episodio sembrava caduto a proposito, ma forse ho dimenticato che non attacca più, da tempo Luciana

quando le parlo di cose mie, ammesso che non m'interrompa con una frase sgarbata, tiene la testa voltata dall'altra parte, e tanto più se la guardo parlandole mi nasconde la faccia certamente infastidita dalle rappresentazioni di me stesso con cui cerco di riattirarla a me. Mi sono domandato se non dipenda da un mio modo maldestro di raccontare, che ai bei tempi poteva prendere con indulgenza e oggi sopporta a stento come tutte le volte che uno cui siamo tuttora attaccati ricasca in uno di quei modi suoi che conosciamo a memoria, senza riserve di sorpresa variazione o novità, e per questo ci esaspera. Magari fosse così e tutto il resto intatto. Oppure non mi sopporta proprio più, cerca di farmelo capire, e io duro, e non sa come dirmelo? Spesso, ai bei tempi che chissà se lo erano e ci vuol poco a pensarli splendidi, quasi l'aggredivo:

«Luciana, che cosa mi nascondi?»

oppure, durante un silenzio prolungato seguito da uno sguardo improvviso e allusivo:

«Luciana, guai a te.»

Generalmente la buttava in ridere dando per inteso che fosse un mio modo di scherzare, una trovata per ravvivare il discorso. Io magari ero serio, nel fondo, e lei lo sapeva ma faceva finta di niente, ho sempre sospettato di lei e quello era soprattutto un mezzo per incalzarla senza intenzione apparente, uno stringerla d'assedio con armi leggere: oggi del tutto spuntate, inusabili, perché al primo accenno che riporta il discorso su noi due sembra rifiutare il contatto, è questo il tema cui regolarmente si sottrae e che regolarmente respinge la sua faccia volta in direzione opposta.

Ne concludo che se anche fossi un formidabile narratore orale, le parole mi morirebbero alle prime battute esattamente come avviene adesso anche solo a parlare di una cosa qualunque.

Ho provato una tattica diversa (eh già, io che m'inorgoglivo all'idea che tra noi non c'era stato bisogno di tattiche), tacere, aspettare che parlasse lei, mettiamo un suo abbandono improvviso, vedere se ne fosse ancora capace. Per la verità c'è voluto del tempo, cioè accumulare mortificazione e sfiducia, reprimere la furia cui in principio non sapevo resistere se al mio silenzio di represso rispondeva con tutt'altro silenzio, da chi non ha niente da dire e gli riesce naturale tacere. Un silenzio naturale contro il mio innaturalissimo. La nuova tattica mi si è voltata contro, ne ho ricevuto piuttosto una verifica del nostro stato attuale. Aspettandomi che riempisse lei il vuoto artificialmente creato da me (per studiarne le reazioni, per spiarla) mi sono trovato davanti la conferma che tra noi esiste un vuoto di fatto e che in questo lei è adagiata del tutto comodamente. Se non è così (ho provato a farglielo notare, è diventata una furia) perché non fa un gesto, non dice una parola per togliermi da questa convinzione? E se invece è così perché non mi lascia perdere?

Non per effetto della mia tattica l'abbandono c'è stato. Mi ha accarezzato la nuca, un tocco appena mentre guidavo in silenzio e nemmeno, è probabile, stavo pensando a noi due in quel momento. Ho rallentato, ho accostato, ho spento il motore. Lei ci sarebbe anche stata, ma c'era folla e traffico e ho ancora di questi ritegni, che certo cresceranno via via che la gente si fa più sfrontata e io invecchio (non lei). Siamo scesi e davanti al bancone del bar è riapparsa affettuosa, ridanciana, euforica. Soprattutto euforica. Me ne sono rallegrato senza però accennarvi con lei. È durato poco. Mi sono ricordato che il

giorno dopo e l'altro ancora non ci saremmo visti e così ho pensato subito al peggio, tornati in macchina ero di nuovo zitto, forse accigliato, ma lei si è ben guardata dal rilevarlo. Ho faticato molto a impormi di non chiederle conto di quella repentina ritrovata allegria nello stare con me. Stavo per dirle: «O me l'hai fatta o me la stai per fare». «E smettila» mi avrebbe sicuramente detto «con le frasi fatte.» Si difende (?) dai miei sospetti attaccandosi alle parole, non accetta l'attacco frontale. Circa le frasi fatte ha certamente ragione. Ne faccio un uso smodato, soprattutto con lei. È perché sono mortalmente stanco, non di lei ma del rapporto con lei in poco tempo diventato così difficile. Non so da che parte prenderla (altra frase fatta che non sopporterebbe) e allora il mio imbarazzo verso di lei – perché siamo a questo punto –, il solo imbarazzo di rompere il silenzio si appoggia alla pigrizia espressiva, alla falsa disinvoltura con cui cerco di toccare, o piuttosto di sfiorare, tasti che non le sono graditi. C'è poi anche la vergogna di confessarmi inquieto, troppo poco sicuro di me, prima ancora che di lei; e se una volta mi sarebbe magari riuscito di prorompere nell'accusa aperta, nella scompostezza di chi arriva alla scenata, adesso sento il pericolo dell'alzare la voce, temo l'irreparabile: che si secchi definitivamente da un momento all'altro e mi pianti in asso. Qui arriva in soccorso la frase fatta, sostitutiva di un discorso vibrato, di solito accompagnata da un attenuante sorriso che lei detesta. Ma appunto, proprio nel momento dell'affondo, io stesso per viltà le offro la scappatoia, l'alleggerimento, il modo di sottrarsi. A dire la verità non si tratta sempre di frasi fatte, spesso sono frasi di estrazione letteraria, reminiscenze, citazioni e proverbi, veri e propri corsivi. È abbastanza istruita per ravvisarne l'origine e abbastanza accorta per capire che si tratta di un mezzo di comunicazione rapida, diretta a evitare uno spreco di energia. Capitava, con ben altro tono, anche nei primi tempi e naturalmente, allora, lei non aveva di queste reazioni. Può darsi che sorridesse tra sé, con indulgenza per l'uomo che le parlava con aria protettiva e che comunque, allora, le piaceva. Da matti – esclamava – e ne ridevano insieme. Amandosi: letteralmente nel momento di farlo. Tra il tempo della gioventù di lui e il tempo della gioventù di lei c'era stato lo spazio di due lunghe guerre. A lui sarebbe piaciuto che la cosa fosse avvenuta nei primi giorni di pace, tra una guerra e l'altra o alla fine della seconda; e spesso si sorprendeva a viverla in quei giorni, nella loro aria, convinto di avere lei partecipe di quel sogno retroattivo. Oh, le diceva, sarà come se ci fossimo incontrati allora, pensa che cosa si è perso. Ma «più tempo le circostanze richiedono».

Il tempo che impiega una presunta padronanza delle parole a deperire con l'uso delle parole stesse, l'invenzione a diventare abitudine – e il tono di scherzo, se mai lo è stato, non è più percepito come tale e non rallegra più.

(Luciana, s'intende, è la poesia. Di questa non saprei oggi parlare se non identificandola in qualcuno che non esiste. Ma la poesia, a sua volta, è metafora di altre cose.)

Carolus

Carolus ti guarda maiestatico come il suo nome. Giudica in silenzio le banalità degli astanti, ma la fonte del suo giudizio è certo altrove, molto lontano, a monte.

Rimasti soli al tavolo del bar, che già c'era ombra sulle Case Rotte, dico: «Tutto questo succede perché la Terza Guerra tarda a scoppiare. Oppure è già scoppiata a nostra insaputa. È nella gente, e la gente ci si sporca». Carolus scuote energicamente la grande testa in verticale, approva. Debbo aver toccato un punto sensibile del suo involucro carnale. Credo di conoscere quei pochi sui quali reagisce. Gli altri no, occulti in chissà quali grotte di sé.

«E noi? Noi come gli emigrati al tempo della Grande Rivoluzione, l'unica che ha davvero cambiato il mondo.» Nuova scossa di approvazione dalla parte di Carolus. Altro silenzio.

Noi dunque oggi come quegli emigrati allora. Per questo, anche nelle righe di questa memoria, sono reticente sull'oggi e su quanto gli pertiene nominalmente, oggetti, strumenti, istituzioni, persino la topografia. Una ripugnanza in me opera uno sbarramento contro una quotidianità mai come ora avvertita sgradevole. Non ho predilezioni per nessuna epoca passata, recente o remota, nessuna in cui vorrei o avrei voluto vivere. Eppure mi succede, trovatomi di colpo in un altro tempo qualunque, di usarne locuzioni, detti, nomenclature, perifrasi. Non mi dispiaceva prima della destituzione la nomina di poeta palatino, il suo decoro vocale, di cui ora è oggetto di scherno anche il solo ricordo. Basterebbe un'espressione così – oggetto di scherno – a infastidire Luciana le poche volte che riesco a imbastire un discorso con lei. Non sa che è un riparo dall'indifferenza di lei, dalla volgarità di altri.

Le prime lampade accese, e attorno alle Case Rotte il girotondo ora stretto ora largo delle rondini. Il solstizio passato appena due giorni fa, e di pochissimo più corte le giornate.

«Oddio» fa Carolus «è già finita l'estate.»

30 maggio '82

Appendice
a «La tentazione della prosa»

UN BANCHETTO SPORTIVO

I discorsi erano cominciati. Primo a parlare fu il massimo responsabile e patrono della grande corsa di primavera, viso a me noto per tanti anni in passato. In quanto al conte A.M., seduto a occhi fissi accanto al mio amico G.C., che invece ascoltava con l'impassibile condiscendenza che gli è propria, non avrei potuto dire quanto la sua figura conservasse dell'eleganza e spigliatezza d'allora. Il tempo aveva steso su di lui la sua patina, ma ciò non impediva che non tutto fosse estraneo tra me, il luogo e le figure che lo gremivano.

Il caso bizzarro mi aveva dunque portato per ragioni, diciamo, professionali in quel ridotto del Teatro Grande di B., frequentato dalle fantasie di anni lontani, in nevose notti d'opera e di veglioni. Sino allora avevo gettato lo sguardo qua e là, rigirandomi ogni volta perché il posto che occupavo m'obbligava a stare con le spalle voltate alla tavolata centrale. L'inizio dei discorsi mi dette modo di rigirarmi del tutto stando a cavalcioni sulla seggiola, così che con un solo sguardo potevo abbracciare buona parte del banchetto. Discorsi e applausi si alternavano; ma più scroscianti scendevano i battimani dalle logge delle balconate, cui era ammesso il pubblico non invitato dei curiosi. Nessuno m'era noto tra questi, gli anni trascorsi stavano affacciati lassù, facce in cui non sapevo leggere; e la natura del luogo e la bizzarra aerea inquadratura in cui apparivano a chi osservava dal basso davano loro una parvenza di comparse mascherate. Ma su altri volti si fermava ora il mio sguardo, o piuttosto su altre maschere dietro le quali, sempre più diradandosi le nebbie dell'estraneità, non mi sarebbe stato difficile, come dietro la patina che il tempo aveva steso sulla faccia del conte A.M., riconoscere molti compagni d'una volta. Così ero e non ero tornato, ma stavo esitante sulla soglia di casa, chiuso in una volontaria smemoratezza, quando dal gruppo dei tedeschi si alzò a parlare il più massiccio e anziano di loro.

«Questo,» e si percuoteva il petto dalla parte del cuore «questo. Gli italiani hanno questo.»

Riudii il sibilo che preannunziava il passaggio delle vetture argentee, più di vent'anni prima, la prima volta che avevano corso sulle nostre strade e nemmeno il grande mantovano aveva potuto farci niente con la sua macchina scarlatta, già vecchia e superata ai nostri occhi di spettatori frenetici sullo stradone del manicomio provinciale. E già allora tempi meno acerbi venivano accostandosi, né più ci capitò di gettare un cuore

così intatto in sorti che dopo tutto non ci riguardavano.

Queste passioni ci avevano diviso per anni e a ripensarle ora era incredibile che non si trattasse d'altro che di passione sportiva. La grande corsa di primavera rinnovava annualmente le stagioni della nostra adolescenza – e questa finiva e cominciava la prima giovinezza, forse, quell'anno che le Mercedes ebbero la meglio. Quella volta ci toccò di veder gioire, per rivalsa, quelli della parte opposta. Attaccati com'erano al campanile e alla tradizione «leonina» di B., non ci perdonavano di preferire le vetture fiammanti del Portello a quelle, di un rosso un poco più smorto, che erano il vanto della loro e a quei tempi nostra città, di anteporre la tecnica inesorabile alla generosità quasi artigiana. Eccoci a nostra volta mortificati e «meglio i tedeschi che le arie dei milanesi» conclusero allora gli avversari. Gli stessi che l'anno prima mi avevano dato a intendere – fosse malizia fosse difetto d'informazione o equivoco – che a Poggibonsi era passato in testa un Bornigia o Pintacuda che fosse, e le Alfa sparpagliate per strada con le bronzine fuse. Quasi ne avevo pianto, non solo di rabbia; e avevo nascosto la mia pena, qualcosa come una pena d'amore, tra i tigli di Porta Venezia dove non avrei osato sperare che alle prime ore del giorno dopo, chiedendo strada in vista del lago al suo rivale piemontese con un colpo di claxon divenuto presto leggendario, l'indemoniato mantovano avrebbe fatto irruzione vittorioso. Stavolta fu vero quel che non era stato l'anno prima e noi ne avemmo amarezza, ma non si pensava già più alla rivincita, presi ormai da altri pensieri, il cuore già gonfio di altre passioni. Restava per sempre nel buio quell'Italia notturna che aveva acceso in noi, presa nella triplice fascia abbagliante delle agili vetture predilette, nomi di borgate e di passi montani. Né più in fredde ma serene mattine di febbraio sarebbe bastato a dirci ormai finito l'inverno e prossima la primavera lo strappo dei motori in collaudo dalla parte di Porta Trento.

Ora, dietro la maschera che a mia volta portavo, un muto, quasi implorante discorso cresceva in me, cui gli occhi non partecipavano. Sguardi lieti incrociavano il mio, ma nessun sussulto, nessuna luce più intensa indicava che il messaggio era giunto a segno. Eravamo riuniti in uno stesso banchetto, ma per una tacita intesa nessuno avrebbe gettato la maschera. Di lì a poco me ne sarei andato, quasi vergognandomi d'aver messo gli occhi là dove non avrei dovuto, per poi continuare a vivere come se loro non fossero mai stati. Camminavano per le stesse strade, andavano negli stessi caffè. Molte cose erano certo accadute, di quelle che bastano a cambiare un uomo e un'intera città. Ma loro c'erano ancora e a guardarli non parevano poi tanto cambiati. E questo mi lasciava non so se sbalordito o commosso, ma deciso a non parlare e a far finta di niente.

«Si scosti per favore. Lasci passare.»

L'uomo grave e possente che prima avevo notato dalla parte dell'atrio stava facendosi largo tra i commensali per raggiungere la tavola d'onore dov'era stato chiamato a gran voce; e il mio commensale, con malgarbo per me e zelo per lui, m'invitava ad aprire il varco a quel personaggio. Il quale, giunto a destinazione, si raccolse per un attimo e infine, ergendosi in tutta la figura e tenendo gli occhi a mezz'aria, esordì:

«Non per parlare d'automobili e di corse sono venuto a B.» Qui ebbe una pausa e, studiando l'effetto, lentamente riprese: «Sono venuto a B. per parlare di calcio»...

1954

ARTISTI

«Artiste!» gridava nel film di René Clair la portinaia a corto d'improperi. Nel buio della sala, dentro il gruppo dei giovani architetti, si udì qualcuno ridere elettrizzato e compiaciuto.

È dell'anteguerra, di certi nostri ambienti dell'anteguerra, la contrapposizione di artista a borghese. Incredibile ai giorni nostri, c'è ancora chi la coltiva, oggi che dire «borghese» ha senso solo se opposto a «proletario» o distinto da questo. Di fatto gli artisti che fondano ancora il loro prestigio sociale, o piuttosto mondano, sull'antitesi d'una volta sono quelli che piacciono tuttora a un certo tipo di borghesi in senso proprio, ammettano o no questi ultimi di prediligere un'arte di puro intrattenimento.

In quanto agli artisti di cui sopra, la realtà è per loro invariabilmente boulevardière, moresco-andalusa, gitana e tzigana; l'arte estro; la ragione, miserabile senso comune. Se eserciti un normale lavoro per campare, troveranno sempre modo di rinfacciarti questo dato di fatto relativamente esteriore, dando in ciò prova di rara inciviltà. In genere sono ottimi commensali e anche piacevoli conversatori, fino a quando il terrore di essere indotti a una parvenza di ragionamento non li costringa a mangiarsi parole e intere frasi per prevenirti nel discorso. Per una volta che ti riesca di metterli con le spalle al muro ragionando, si rifanno una volta per tutte col definirti: un borghese.

Aveva ragione la portinaia di Clair.

1957

A UN DISTENSIONISTA

Nel quarantotto eri contro di noi
e una nostra speranza tu chiamavi delirio di stravolti
pronti al peggio per disperazione.
Oggi predichi la distensione
e finge la sinistra di non sapere
quello che quando stavi a destra urlavi.
Ma sempre una mano lava l'altra ed è
tutto giusto: il tuo d'allora
esserci contro, i tuoi
schiamazzi d'allora preparavano
la confusione di poi
in cui godi e intrallazzi.

1960

Terza parte

PROSE CRITICHE

Nota introduttiva

di Giulia Raboni

Letture preliminari

Le prose critiche di Sereni attendono ancora uno studio e una sistemazione definitiva, dopo la selezionatissima antologia (dodici saggi) che l'autore stesso operò per il volume Letture preliminari, edito per la Liviana Editrice di Padova nel 1973. Il taglio che Sereni volle dare alla sua raccolta è spiegato nella Postilla al volume dove l'autore indicava tra i moventi della scelta la volontà di «isolare dagli altri e quindi riunire, datandoli, gli scritti che più gli parevano distinti da una coincidenza, anche momentanea tra interessi precisamente suoi e il senso che i testi considerati avevano di volta in volta assunto ai suoi occhi attraverso la lettura», insieme rilevando la sua posizione in qualche modo eccentrica rispetto alla corrente saggistica: «lettore idoneo» interessato soprattutto alla «vita del testo», ossia, come il titolo indica, a risalire «dall'impatto emotivo coi testi cercati [...] al "preciso momento" del trasporsi di tale origine in una forma poetica: tentando di dar conto della partita di dare e avere che si è così stabilita».

Ordinati secondo un principio rigorosamente cronologico di pubblicazione, i saggi dispongono così, attraverso una serie di affondi sui singoli autori, una rete coerente, che tocca i punti principali della riflessione sereniana, in perfetta sintonia con le tematiche trattate nelle prose degli Immediati dintorni (dove in effetti, come si è detto, sono inseriti anche lacerti critici) ma ancor più nelle poesie e nelle prose creative, tanto da costituirne la più produttiva e limpida esegesi: a partire dalla riflessione sul ruolo di Montale e sulla sua apertura ai realia, che apre la raccolta (che abbiamo discusso nella Nota introduttiva a Frontiera, qui alle pp. 7-17), e dalla recensione al Campo 29 di Antonielli (aperta da un esplicito inciso autobiografico: «Se poi il lettore è di quelli che sono passati attraverso un'analoga esperienza, non potrà non riconoscersi, e insieme ritrovare un'epoca, una piega mentale, certi moti d'anima propri e avuti in comune con altri, per quanto incredibili o addirittura immemorabili li abbiano resi il ritorno alle normali condizioni di vita e la più o meno compiuta acclimatazione nel mondo che s'è venuto nel frattempo formando») in cui si rileva il contrasto tra la vitalità delle singole situazioni (anche qui quanto mai condivise, si veda il passo che inizia: «Il limbo cominciava da questo a girare a vuoto») e il sostanziale fallimento dell'insieme («piuttosto una "sezione" della vita di prigionia che un romanzo»): riflessione sulla problematicità dello statuto attuale della narrativa che prosegue attraverso l'analisi nel saggio successivo di Cancroregina di Landolfi, In quel preciso momento di Buzzati e Le mie stagioni di Comisso sotto il titolo collettivo di Tre crisi degli anni Cinquanta (come abbiamo visto nella Nota introduttiva alla Tentazione della prosa alle pp. 549-558, tematizzata in altri contributi di questi anni). Non a caso del resto la critica dedicata alla narrativa (soggetto quasi esclusivo della collaborazione a «Milano-sera») è particolarmente rappresentata negli anni Cinquanta, anni in cui Sereni è impegnato in proprio nella produzione in prosa, con i racconti Una guerra non combattuta e La sconfitta, e il progetto solo abbozzato del romanzo bresciano.

Tutti dedicati invece alla poesia i saggi successivi, con la sola eccezione dell'ottavo contributo, Intermezzo neocapitalistico, che affronta più in generale il rapporto tra intellettuali e industria, centrale negli anni Sessanta, in esplicito dialogo con Vittorini (e che tocca comunque da vicino anche la poesia, se qui Sereni entra in merito alla sua Visita in fabbrica rifiutandone l'accusa, vittoriniana, di «elegismo»), e del nono (Ritorno dalla notte) dedicato alla Tregua di Primo

Levi: la cui data (1964) non può non rinviare immediatamente al trittico olandese (di pochi anni precedente) degli Strumenti umani e soprattutto alla Pietà ingiusta e all'Opzione (dello stesso anno), dove il dramma dell'olocausto si accampa centrale con i suoi orrori e «dalla atemporalità, subumanità e univocità della comune sorte d'orrore il racconto di quelle vicende si ribalta regolarmente sul passato rifrangendosi in milioni di destini individuali, nelle singole infinite storie; alludendo a una precisa temporalità, a un bene individuato tempo umano, a un prima, il quale non è altro che il minacciato e morituro mondo dell'Europa borghese d'anteguerra, alle feste familiari, ai teneri miti domestici, a quella finestra terrazza o giardino, a quel ponte o ferrovia o sobborgo... E non tanto perché queste cose vivano in forma di ricordo [...] ma perché il modo particolare della suggestione esercitata sul lettore induce irresistibilmente a pensare a tutte le strade brutalmente interrotte, a tutte le potenzialità non espresse, alla destinazione imposta a tutte quelle vite che dovevano diversamente fiorire ed espandersi».

Gli interventi sui poeti (Bertolucci, Prévert, Solmi, Williams, Apollinaire, Char, Seferis), alcuni dei quali hanno lo sviluppo di vere e proprie dichiarazioni di poetica, mostrano la loro organicità nella mira costante a individuare la «forma interna» dei singoli rimatori, attraverso un approccio critico mai puramente formale o contenutistico, né tantomeno ideologico, ma invece sempre centrato sul farsi del testo, alla radice del quale si postula la reazione a una tensione sempre in atto tra spinte contrapposte:* poesia e non poesia in Montale, allegro fantasismo e pensosità in Bertolucci, anticonformismo e facile cantabilità in Prévert, pensiero e immagine, istinto e classicità in Solmi, lirica ed epica, grumi di realtà e organicismo in Williams, realismo e irrealismo, euforia e senso della fugacità in Apollinaire, concretezza e trascendenza in Char, luce e tenebra, «quota Elpenore» («la piattaforma esistenziale dell'ancora indifferenziato», la «quotidianità») e «pietrificazione» (la sua trasfigurazione mitica) in Seferis. Una lettura dinamica, mai appagata da considerazioni o teorie definitive, ma mossa, come l'oggetto stesso delle sue analisi, la poesia, dal «senso di un esito intermittente, di un intervento per nulla provvidenziale e garantito».

Poesie come persone

La seconda parte di questa sezione è invece dovuta a una nostra scelta, si spera motivata e condivisibile, ma certamente arbitraria. Tra le molte prose di Sereni edite in varie sedi si è cercato di seguire il principio selettivo delle Letture preliminari, privilegiando quelle che più dessero indicazioni utili per la lettura della sua opera (in questo senso soprattutto vanno le poche letture dei classici, che ne definiscono la «funzione» all'interno del suo operare poetico: così in particolare per Petrarca e Ariosto), ma che insieme fornissero, nella loro progressione, e attraverso il filtro di un testimone d'eccezione, il quadro del panorama letterario tra gli anni Quaranta e Ottanta del Novecento. Per questo si è deciso qui di non seguire nell'ordinamento il criterio cronologico della loro composizione (o meglio del momento della loro nascita: vera costante di stampo fenomenologico, come abbiamo visto, delle raccolte di Sereni) ma di disporle invece, divise per maggior compattezza «didattica» tra poesia e prosa, secondo la cronologia (la data di nascita) dei singoli scrittori (al fondo della sezione poesia sono invece due saggi di valore più generale, Poesia per chi? e Il lavoro del poeta, del resto tardi), raggruppando insieme testi composti in momenti diversi e allontanando invece interventi nati nelle stesse circostanze; una scelta a volte quasi obbligata dato il continuo trasmigrare di paragrafi, spunti o interi testi da un luogo all'altro, che avrebbe resa ardua a chiunque tranne che all'autore l'impresa di stabilirne la precisa datazione. Ancora, la scelta è stata anche guidata dalla necessità di privilegiare testi che conservino una loro attualità o meglio comprensibilità al lettore odierno, sacrificando, non senza dispiacere, interventi più teorici, legati alle contingenze del dibattito critico in cui sono nati (così ad esempio quelli su «Questo e altro» o sulla «Rivista Pirelli») o dedicati a opere oggi, magari ingiustamente, dimenticate.

L'immagine d'insieme che se ne ricava, naturalmente con affondi diversi che meriterebbero analisi particolareggiate, conferma in sostanza quella già delineata nelle Letture preliminari e, oltre a offrire numerosi spunti, anche espliciti, di autoesegesi (si vedano su tutte le pagine dedicate a Fortini), mostra il continuo sforzo di focalizzare nei singoli autori e

nelle singole opere da un lato il tipo di rapporto che viene cercato e instaurato con la realtà (che può assumere le forme narrative poniamo di certa poesia dialettale o quelle visionarie della linea Seferis-Kavafis-Cattafi), dall'altro il ruolo che in questo rapporto riveste la propria e altrui opera (come ben indica il titolo del ciclo radiofonico Poesie come persone o la poesia di Auden citata a conclusione della lezione su Montale e Auden): opera che a poco a poco vive a fianco dell'autore, finendo per assumere un ruolo equivalente alla vita reale (come indica il titolo del saggio petrarchesco: Nella sua finzione la sua verità), non senza il rischio della aridità (un rischio che l'autore avverte continuamente anche per se stesso) quando alla ispirazione si sostituisce completamente il gioco o la manipolazione, la ripetitività magari altissima e poetica, ma non meno per ciò rischiosamente pencolante verso il manierismo o l'ideologia (si vedano, in ambito stavolta narrativo, le pagine su Cocteau o quelle sul Conformista di Moravia, qui alle pp. 1157-61 e 1177-60); laddove la sfida sta invece nella continua capacità di rinnovamento del proprio sguardo, e che, «per dirla in modi provvisori e alquanto grossolani, risolve sensi, psicologia e autobiografia in una non calcolata visione del mondo. Un modo di guardare una benché minima cosa che istantaneamente è un chiamare in causa entità e sostanze d'ordine assoluto ed essenziale, connesse alle strutture della vita». (Persuasiva maturità, su Mario Luzi, qui alle pp. 1081-83). Una dualità ancora una volta, che garantisce nel continuo scambio, nella ricerca di un sempre diverso equilibrio tra natura e letteratura, tra sentimento e pensiero, la vitalità della poesia: «È il caso di privilegiare, magari in sede di valutazione, uno dei due termini di quella dualità? A me non pare. Tanto più che essi non di rado si contrappongono o anche convivono o anche si alternano lungo il corso complessivo di una singola esperienza: di questo o di quel poeta» (Il lavoro del poeta, qui alle pp. 1126-43).

Nella lettura dei saggi va naturalmente tenuta in conto la diversa destinazione per cui sono stati composti (saggi più ampi, recensioni di giornale, pareri di lettura, interventi radiofonici) di cui riflettono misura e tono. In genere quando si aveva una doppia stesura, per la lettura in radio e per la pubblicazione, abbiamo privilegiato quest'ultima. Così è avvenuto per i due cicli poetici destinati alla Radio Monteceneri di Lugano: quello del '47 in quattro interventi di cui il primo manca, quelli su Rilke e le cose e su Saba e l'ispirazione sono rimasti dattiloscritti, mentre un terzo su Lee Masters è stato pubblicato sulla «Scuola» e da lì ripreso; e il bellissimo ciclo del 1976 Poesie come persone (da cui abbiamo ripreso il titolo dell'intera sezione), aperto da una premessa di struggente intensità (qui pubblicata secondo la versione edita in «Rinascita» col titolo Poesia per chi?), delle cui nove letture (Seferis, Apollinaire, Char, Caproni, Williams, Saba, Ungaretti, Salinas e Celan, Montale e Auden) sono riprodotte secondo la stesura per radio (ricavata da dattiloscritti conservati nell'Archivio Sereni) solo quelle su Char, Caproni, Salinas e Celan, Montale e Auden, dato che le altre (a eccezione del testo su Ungaretti, letto a un convegno del '79 e pubblicato nell'81) erano già state incluse da Sereni in forma pressoché identica nelle Letture preliminari. Lo smembramento del ciclo ci ha indotti qui a rubricare anche le letture residue nell'ordine cronologico di autore, mentre mantiene la sua organicità il ciclo in sette lezioni (di cui una, su Alain-Fournier, purtroppo irreperibile) dedicato all'Avventura e il romanzo del '51: aperto da una Introduzione e seguito da interventi su Green, Radiguet, Cocteau, Melville e Stevenson.

In una sola occasione abbiamo conservato di un testo una versione duplicata: è il caso di Ognuno riconosce i suoi, una parte del quale era stato selezionato da Sereni negli Immediati dintorni, ed è qui riproposto anche nella forma integrale. Va da sé che, data la gestione delle proprie prose da parte di Sereni, si possono verificare in altri casi sovrapposizioni e riprese di passi fra interventi globalmente differenti.

Infine, come ultima parte, abbiamo raccolto alcune delle prose dedicate da Sereni al campo figurativo (da integrare a loro volta con quelle raccolte negli Immediati dintorni: Morlotti e un viaggio e Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale, ripresa dalla premessa al catalogo Alberi di Franco Petazzi). I rapporti tra Sereni e i numerosi pittori che a vario titolo prestano le loro opere a corredo dei suoi testi o che egli stesso onora delle sue prefazioni critiche (prefazioni che egli non intende mai interpretare come testi su ordinazione) possono apparire in certo senso casuali, data la difformità qualitativa tra gli stessi, la loro differenza per età e per fama, la evidente distanza tra le loro scelte culturali e stilistiche. La sequenza dei contributi artistici farebbe dunque pensare al gusto di un dilettante (quale Sereni stesso dichiara di

essere), a una ricerca curiosa, ma priva di un preciso orientamento: in certo senso occasionale, se non fosse per la sincera e forte amicizia che lega tra loro i protagonisti. L'insieme dei testi di accompagnamento, al contrario, presenta una straordinaria coerenza e certamente costituisce una ennesima e non trascurabile testimonianza di poetica; qualcosa che ci svela in modo chiarissimo il nucleo di riflessione dal quale parte e al quale continuamente ritorna Sereni nel cercare di chiarire a se stesso prima che agli altri le ragioni del suo fare poesia. E paradossalmente sta proprio nella difformità ed eterogeneità degli oggetti della sua riflessione lo strumento di questa indagine in prima persona, volta a scandagliare quel rapporto tra realtà (o natura), emozione e fatto poetico-pittorico: un rapporto che si chiude a cerchio, col fare del risultato una nuova natura.

La natura-realtà è un evidente elemento emozionante per Sereni, come testimonia nelle sue poesie la costante presenza del paesaggio, a volte in prima persona, a volte come Leitmotiv melanconico e sommesso, sfondo a figure (altro tema di riflessione anche nella lettura dei quadri: le figure nel paesaggio). Nei paesaggi di Mattioli, dunque, Sereni incarna la propria nostalgia per una natura dai colori sfumati, dalla luce smorzata e soffusa (la solita Luino) e lo sforzo di assumerne il significato emozionale, di tradurlo in elemento stabile in certo senso archetipico, al di fuori da qualsiasi querelle sulla modernità, sulla figuratività, sulla liceità della rappresentazione. Un problema, quello della rappresentazione figurativa, che prepotentemente ritorna nella sua riflessione su Francese, un pittore che Sereni inizialmente sentiva come estraneo («Non è mai, o quasi mai, un artista gradevole. Spesso, al primo contatto, respinge»), ma sul quale, proprio per questo, per la vitalità della sua pittura che al di là di ogni piacevolezza lo appassiona, maggiormente è portato a interrogarsi per il suo modo di forzare, stravolgere la realtà figurale e farne qualcosa che la trascende ma insieme non la tradisce o la nega. In questo interrogarsi sul come testimoniare di una realtà umana senza tradirla ma insieme trasfigurandola con la forza della propria emozione – che continuamente ritorna nell'analisi delle opere degli artisti amici (ai quali insieme regala delle perle interpretative, generosamente volte a sottolineare la sincerità e a cogliere le ragioni più sottili di ogni ricerca) – Sereni descrive in modo esplicito il proprio travaglio poetico. Che sempre sostiene i temi della necessità emozionale, ma insieme il rigore del suo controllo e del suo impassibile, laico, spesso dolente rapporto con la realtà. Come scrive a proposito di Manfredi, nella cui pittura riconosce il suo «ostinarsi a perseguire un estremo e magari labile significato umano».

Un'ultima notazione generale riguarda infine la citazione di testi degli autori esaminati nei saggi sereniani, abbondanti soprattutto nelle letture radiofoniche (dove a volte offrono anche qualche variante rispetto alle traduzioni edite altrove, in un caso, di Auden, addirittura un inedito): li abbiamo sempre riprodotti così come Sereni li ha riportati; nelle recensioni giornalistiche a volte i testi erano stampati in gabbie a parte e abbiamo dovuto inserirli nel testo, per rispettare per quanto possibile, e in un certo senso anche raccomandare, il modo di leggere poesia che Sereni aveva indicato in uno scritto del '79, ma edito postumo nell'86 su «Alfabeta» (Poesia in TV):

> Il servizio, come io l'intendo, nella sua funzione ausiliaria dovrebbe avere come oggetto non genericamente la poesia, né l'illustrazione di scuole, movimenti o tendenze, e tanto meno rivolgersi a tematiche desunte per astrazione di contenuti (tipo «la poesia e la guerra», «la poesia e il paesaggio» eccetera), bensì affrontare direttamente singoli testi particolarmente rappresentativi, italiani e stranieri, di questo secolo, senza precludersi la possibilità di considerare testi di antichi. Con l'intervento dell'autore o del traduttore, se disponibile, e di uno o più interlocutori. Si legge la poesia prescelta, la si illustra nel suo significato letterale, fin dove possibile, verso per verso, addirittura parola per parola; ma fatto questo, o nel fare questo, si tende a risalire a quanto sta dietro al testo, a ciò che lo ha motivato, all'occasione che l'ha originato, al clima che lo ha favorito, alla condizione storica o sociale in cui è venuto a inserirsi, all'opinione che lo ha accolto, alle reazioni che ha suscitato, ai confronti che suggerisce, ai precedenti poetico-culturali che evoca. Insomma, se ne documenta la nascita (qui sì anche con materiale illustrativo

di vario genere, purché pertinente e non solo pittoresco o decorativo) e il destino.

* Cfr. A.M. Mutterle, Nota per Sereni critico, in «Studi novecenteschi», a. II, n. 6, 1973, pp. 407-11.

Letture preliminari

IN MARGINE ALLE «OCCASIONI»

Una larga seppure indiretta pietà, un'acuta chiaroveggenza esercitata sui fatti della vita, tale da superare desolatamente gli oggetti ma spesso arrendevole alla loro possibilità d'esistere, così da diventare un'amorosa veggenza: in questo sembra consistere il dono delle Occasioni. Nei due termini – acuta chiaroveggenza e amorosa veggenza – o meglio nella loro alternativa e nel loro dibattito si svolgevano le liriche degli Ossi di seppia. Ed è ormai accertato l'errore di chi tendeva a scartare l'uno a favore dell'altro, partendo da un presupposto di ricerca della poesia da Montale più o meno raggiunta.

Piuttosto, tutti – o quasi – sono d'accordo nel riconoscere un'accentuazione nettissima del lato affermativo, cordiale, di un montaliano amor vitae, scaturito dalla raffigurazione stessa in cui l'antico «male d'esistere» si chiude:

> La rondine vi porta
> fili d'erba, non vuole che la vita passi...

Non più dunque, nei casi migliori ed esemplari rispetto al senso di questa nuova raccolta, una poesia (e, insieme, uno spirito) che all'interno di se stessa – voglio dire nel suo stesso procedere, nel suo graduale crescere sulla pagina – risolva la propria naturale difficoltà e al tempo stesso in tale lotta e nelle eventuali soluzioni trovi il proprio oggetto; ma piuttosto una poesia ormai placata nel suo stato di grazia, a cui sia stato possibile presupporre la difficoltà di un tempo, avendola consumata in uno stadio prepoetico.

Questa, forse, la prima impressione; troppo legata però a quanto un po' volontariamente si prevedeva circa le Occasioni prima della loro comparsa, sulla traccia di quanto Montale faceva conoscere di tanto in tanto. Certi mottetti per esempio; e ancora, se non proprio Eastbourne, almeno Barche sulla Marna.

Ma la verità è che, al di fuori di Montale e a sua insaputa, si erano venuti formando una retorica e un gusto montaliani attraverso una riduzione operata nel suo mondo da parecchi lettori e imitatori, attenti al lato apparentemente voluttuoso di quella poesia. Si era arrivati cioè a una frammentazione di versi e di immagini, a una scelta di oggetti da riutilizzare, di paesaggi favorevoli alle suggestioni di una più recente lirica per così dire edonistica, negli sfondi, nelle situazioni, nell'ispirazione stessa. Un tale criterio di selezione scaturiva da un gusto impressionistico del tutto periferico, fine a se stesso,

lontano da quello assolutamente necessario e conseguente di Montale, «unico» scrive Sergio Solmi «dei nostri maggiori lirici d'oggi che abbia fruttato a pieno l'esperienza dell'impressionismo lirico moderno».

Del primo libro si era perfino disposti a sacrificare buona parte a quella, specifica, che lo intitolava, a scorgerne la ragione intima e i più felici risultati in una serie di talismani. Operazione tanto più facile ora, davanti a una così stringente facoltà di comporre il mondo in un attimo.

> Forse nel guizzo argenteo della trota
> controcorrente...
>
> ... dove una bruma
> esita tra baleni e spari su sparsi tetti
> alla febbre nascosta dei diretti
> nella costa che fuma.
>
> ... Nel cerchio della piazza una sarabanda
> s'agita al mugghio dei battelli a ruote.

Poi si rileggono, o si leggono più attentamente, le Occasioni e ci si accorge dell'ingiustizia che viene fatta a Montale, asservendo alcuni dei suoi risultati migliori al nostro diletto e al nostro capriccio, alla parte sensuale dell'intelligenza e della sensibilità. E per questo sentiamo di sottoscrivere pienamente le parole di Vigorelli circa i rapporti tra prosa e poesia, senz'altro riferibili alla condizione poetica e umana di Montale: «Poesia difficile – cioè vita difficile. Cioè: la nostra quotidiana possibilità d'errore, la sorpresa delle ore, la carta contraria, la lettera smarrita... la "non-poesia". E l'accettazione (non fatale) della "non-poesia" è la condizione interna della poesia – o della prosa».

Questo, per una migliore disposizione alla lettura: perché sia richiamato in causa tutto il lavoro dolente e febbrile – qui se mai più occulto – che permette a Montale una propria felicità, uno sguardo così libero e penetrante negli aspetti del mondo, un modo così totale di investirli, di renderli assoluti.

La sua «non-poesia» insomma, non nel senso di poesia sbagliata o non raggiunta, ma nell'altro, ormai chiarito, di poesia fedele alle proprie origini terrestri, alle difficoltà che l'hanno condizionata, alle occasioni che l'hanno favorita.

Se Montale soggiace a volte all'aspra esigenza della lirica più stretta – sdegnosa delle precisazioni causali, degli antefatti; attenta solo al proprio punto d'esito – con tutti i rischi d'oscurità che ne derivano, la sua tendenza sempre più vittoriosa sarà per un circostanziato racconto dei propri spunti, di ciò che, della vita di un giorno, ha permesso un altro giorno la poesia:

> Fu dove il ponte di legno
> mette a Porto Corsini sul mare alto
> e rari uomini, quasi immoti, calano

o salpano le reti...

E quella necessità di inserire brani d'un trascorso dialogo – di parole davvero pronunciate, a suo tempo un po' facili, come i commossi discorsi umani, ma qui (sia pure in una articolazione immutata) trasvalutate e piene, per la tensione in cui vengono fatte cadere:

Come tutto si fa strano e difficile,
come tutto è impossibile, tu dici.

... Ma è tardi, sempre più tardi.

Montale cioè non sacrifica il discorso a una pretesa di canto immediato: è questa, sul terreno espressivo, la sua «non-poesia». Un atteggiamento iniziale da poeta minore, si direbbe; senza ambizioni di poesia eterna.

Al contrario, la configurazione delle sue immagini, la eco delle sue parole lasciano in noi una memoria d'assoluto. Montale è il primo poeta nostro che abbia saputo rivelare, attraverso la propria intima problematicità, tutte le risorse di poesia che il nostro mondo moderno racchiude. E direi addirittura il nostro mondo fisico moderno, avvertito da altri unicamente come peso e, in quanto tale, ritenuto indegno d'essere espresso; oppure ironizzato, messo avanti come l'estremo elemento di una polemica, come indizio d'una condizione di schiavitù. Non che tutto questo esuli completamente da Montale; per lo più è in lui, questo nostro mondo, la base normale di ogni avvento poetico: spesso, un limite incantato entro cui le cose possono veramente esistere.

In lui, mai o quasi mai intento esclusivamente a una descrizione compiaciuta della propria bravura, la nostra età già illumina infinitamente i propri segni, si innalza nella levità del tempo: e la nostra commozione di fronte a questa vita che sopravvive per lui è già una commozione da posteri.

1940

IL CAMPO 29

Questo libro di Sergio Antonielli[1] che permette di penetrare tanto a fondo la condizione del prigioniero di guerra (di una certa prigionia di guerra, starei per dire della prigionia allo stato puro), può ben pretendere di veder cadere, una volta tanto, la diffidenza che sembra aver definitivamente compromesso il «genere» agli occhi del pubblico e degli editori. Se poi il lettore è di quelli che sono passati attraverso un'analoga esperienza, non potrà non riconoscersi, e insieme ritrovare un'epoca, una piega mentale, certi moti d'anima propri e avuti in comune con altri, per quanto incredibili o addirittura immemorabili li abbiano resi il ritorno alle normali condizioni di vita e la più o meno compiuta acclimatazione nel mondo che s'è venuto nel frattempo formando.

Si tratta della più remota e astratta prigionia di guerra cui combattente italiano sia mai stato sottoposto: remota per una ragione geografica (siamo nell'India settentrionale, tra

gli ufficiali italiani catturati nelle alterne fasi della guerra nel deserto); astratta perché isolata, tutta chiusa e destinata ad esaurirsi in se stessa, con niente altro di tragico – ma è in certo qual modo il peggio – oltre l'ombra da essa sola prodotta e crescente di mese in mese e di anno in anno, fino allo stravolgimento e addirittura allo smarrimento di sé, nell'intimo di ognuno dei segregati. La più quieta e comoda – per quanto lo possa essere uno stato di cattività – e insieme la più deserta di quelle occasioni e di quegli appigli che in altri casi, nella lotta contro la fame più nera, contro l'incombere quotidiano della morte fisica, nella resistenza alle lusinghe e alle minacce di un nemico chiaramente identificato e sempre presente, suscitarono almeno un'illusione di eroismo, un conforto di partecipazione, mediante le proprie residue forze di uomo messe a dura prova, alla lotta aperta che continuava frattanto su tutti i fronti del mondo.

Qui, al primo moto d'abbandono, al «senso di rifugio raggiunto», di «difesa in comune dal vortice dei viaggi e avventure che regna di là dal reticolato», subentra ben presto l'attonita fissità dello sguardo che coglie nel viale del campo «una solennità triste e irreparabile, un peso d'anni andati a male», l'oasi diventa palude, il nemico è dovunque e in nessun luogo e, a volerlo nominare, chiamarlo noia è dir troppo o troppo poco. Inferno o purgatorio, a piacere; o, più propriamente, limbo. Ma la barbed wire fever, la febbre del filo spinato, è un sentimento con cui dovrebbero fare i conti coloro che presumono d'aver colto i caratteri e la sostanza dell'epoca appena trascorsa, limitandoli – con una semplificazione in fondo ottimistica e, in alcuni casi, accademica – al senso attivo ed eroico di un'unica esperienza e agli orrori e alle stragi attraverso i quali quello si sperimentò e temprò. Per cui – contenutisticamente equivocando, al solito, sulla parola «umanità» – si parlò di letteratura più o meno «impegnata», a seconda della maggiore o minore misura con cui determinati temi furono trattati e determinati spunti svolti, in ossequio a un principio di distinzione ben presto rivelatosi come un nuovo schema e una nuova astrazione.

Quel che si è detto ora non tende comunque a contrapporre l'una all'altra esperienza, bensì a sottolineare l'aspetto di cui l'esperienza generale si arricchisce mediante l'apporto di questo libro. Il Campo 29 ci riporta a una disposizione di spirito comune a tanti combattenti italiani durante la prima fase – intendendo per questa il periodo anteriore al 25 luglio 1943 – della Seconda guerra mondiale.

E c'è quasi una corrispondenza simbolica tra quella disposizione e il modo con cui essa si risolse nel chiuso spazio dei campi di concentramento. Ognuno ha la prigionia che si merita, vien fatto di dire. Ce lo dice in altro modo Antonielli quando allude a quel partire «per un'avventura», a quell'interpretare la propria partenza «come fatto umano che giustificasse quell'andar vestiti da pagliacci a sporcarsi di terra e d'unto d'armi»: un sedicente pagar di persona, che fu piuttosto un eludere i veri termini di una domanda mal formulata o messa, con troppa disinvoltura, a tacere. Ma fu anche un eludere eluso, a sua volta, dai fatti, deluso nei suoi fittizi obbiettivi: l'avventura mortificata dal filo spinato, il ristagnare del moto della guerra nell'inerzia del campo di concentramento, una beffa del caso («un dolore infantile di gioco perduto», «una coscienza che sarebbe per sempre rimasta nella... vita quella battaglia perduta in giovinezza»). E cioè: da una parte, la condanna – teorica – della guerra per la quale si era combattuto; dall'altra, il senso

cocente di quella vitalità male impiegata e peggio spesa, ma pur sempre presente e disponibile, quanto più impossibilitata a incidere su una qualunque realtà, quanto più sprovvista di quelle occasioni e di quegli appigli che l'alimentarono in altri – nei prigionieri dei tedeschi, ad esempio – sotto forma di resistenza.

Il limbo cominciava da questo girare a vuoto, da questo cercarsi delle ragioni di vita nella totale sospensione della vita; in questo eterno ripartire dallo zero per ritrovarsi allo zero a ogni calar del sole. Ma quante ombre e delirii e aberrazioni consumati in silenzio nel giro delle ore quotidiane: il fantasma della donna senza volto e tutta corpo, l'incubo dell'inversione, certi odii violenti, improvvisi e inspiegabili, di origine fisica, verso i compagni di sventura.

C'è un punto, nel libro di Antonielli, che parrebbe destinato a illuminare (e non domandiamoci, per ora, con quanta opportunità rispetto al risultato complessivo) il senso generale della vicenda narrata: quello in cui si parla del «caso che governa la nostra vita», dell'illusoria continuità – su base «naturalistica» – che esso crea agli occhi di chi vive non abbandonandosi all'autorità d'una religione rivelata. «L'unica cosa certa» conclude Antonielli, e sarà il verbo del protagonista, il sottotenente Massimo Venturi, il «filosofo crociano», come lo chiamano i compagni «l'unica cosa certa è che non vogliamo morire. E l'unica cosa che non muore è il pensiero, l'aver pensato, l'aver espresso il proprio pensiero. Così la vera storia non sarà la cronaca dei fatti, ma la storia delle nostre resistenze al caso, del nostro aver pensato per non voler morire, e criticato nel mentre che vivevamo i fatti che ci accadevano, scegliendo esperienza da esperienza, rifiutandone molte, assumendone poche che fossero dominabili non più da un noi stessi fisico ma da un noi stessi che vuole costruirsi in coerenza e che perciò non può tutto accettare.»

Altri potrà forse ravvisare una stretta relazione tra la disposizione d'animo del combattente Venturi, e del prigioniero, e questo suo modo di reagire ai fatti; e quindi trasferire il tutto su un piano ideologico («non per niente si tratta di un crociano...») per poi giudicare anche in sede estetica o piuttosto involgere l'un giudizio nell'altro. A me pare tuttora – mi ostino a ritenere che sia – una strada fallace, un procedimento meccanico e arbitrario. Accertata la peculiarità dell'esperienza attraverso l'identificazione dei termini contrastanti, la descrizione del fenomeno dovrebbe bastare: la singolarità di quel male, la diversa forma di resistenza che vi si oppose e che permise di scampare all'insidia dello Zauberberg indiano.

È probabile che a furia di puntare esclusivamente sui termini dell'esperienza, si sia perso di vista ciò che il libro è, o intende essere: un romanzo. Sta di fatto che a lettura conclusa l'interesse si concentra sugli aspetti di cui s'è trattato, sulla tranche de vie che ci viene sottoposta e che sembra non sopportare le classificazioni tanto essa è ancor palpitante e tanto diretto è il moto che essa suscita nel sedimento dell'esperienza individuale e collettiva. Se, per assurda e non augurabile ipotesi, il mondo fosse ridotto a una serie di campi di concentramento, questo libro perderebbe forse ogni carattere documentario e avrebbe migliori probabilità di passare per un romanzo. Oppure, chissà, non avrebbe alcuna ragione di essere, com'è di una vicenda troppo nota che, riferita, assume l'aria di un doppione agli occhi di chi la vive. Ma quel che si dice qui per ipotesi

riproduce in sostanza il travaglio della genesi evidente dell'opera, nata a distanza dalla vicenda che narra, come tentativo di oggettivazione e di liberazione insieme. Troppo forte, in chi vive un'esperienza che gli pare d'eccezione, è l'impulso a trascriverla, magari nell'illusione d'un risultato garantito da quella stessa eccezionalità e intensità o piuttosto stranezza di episodi e di emozioni, di una storia già bell'e fatta che sia solo da mettere in carta. Antonielli sapeva che anche questo è un male particolare nel male generale della cattività, che febbre del reticolato ed energia creativa non sono necessariamente la stessa cosa. E così ha cercato un angolo distante e tranquillo dal quale riguardare a quella trascorsa realtà. Tant'è vero che nella breve nota introduttiva egli afferma di essersi posto in una posizione «che sa più di traduzione che di riproduzione diaristica». Con ciò egli ha compiuto, mi pare, l'estremo atto della particolare resistenza che s'è vista. Che è un modo di dire come questo libro appare in definitiva ancora strettamente condizionato alla vicenda, non perché la descriva o non ne sappia prescindere nella narrazione, ma appunto in quanto atto conclusivo della vicenda stessa. Antonielli ha bensì identificato una direzione utile a narrare (quell'illusione di vita che ricomincia dopo la tabula rasa della cattura e che ben presto si ritorce contro se stessa) ma non ha poi saputo rifiutarsi all'imposizione che le circostanze, col chiedere di sopravvivere in una narrazione, esercitano a volte su chi le ha vissute.

Per questo sembra essere rimasto a metà strada e il suo libro appare piuttosto una «sezione» della vita di prigionia che un romanzo, per quanto empiriche possano essere queste distinzioni. Suggestiva dunque la direzione, inadeguati la dimensione e il ritmo. Molti episodi e molte pagine, abbiano o no per se stessi l'avvio e il destino del racconto, vivono di vita separata, non sembrano aver qui il loro luogo. Eppure si sente che la loro origine fu avvertita come memorabile e che eliminarle non sarebbe stato all'autore possibile: una fedeltà, per amor di recupero, per volontà di comunicazione. La testimonianza ha preso il passo sul racconto? E sia. Visto che non saremo noi a lagnarci d'esserci imbattuti in un romanzo neorealista in meno e in una viva testimonianza in più.

1949

TRE CRISI DEGLI ANNI CINQUANTA

1. Cancroregina

A dispetto di tutto, questo racconto di Tommaso Landolfi,[2] che diremo per certi aspetti incompiuto, ha molti numeri per essere visto un giorno come essenziale rispetto allo svolgimento dello scrittore, tutti i caratteri per risultare un tipico libro di trapasso e di avvio: proprio per quanto presenta d'imperfetto e di provvisorio, di rimediato in qualche modo. Se sia incoraggiante per il lettore che non conosca altro di lui, non so; è invece affascinante e drammatico per noi, più per quanto squallidamente ci dichiara che per ciò che direttamente ci offre in fatto di risultati. Non per niente ci ha messo addosso una gran voglia (che per essere soddisfatta appieno esigerebbe la misura del saggio) di ripercorrere tutta l'opera di Landolfi dal lontano Dialogo dei massimi sistemi, che è del '37, a Le due zittelle, che è del '45; per non dire del più recente Racconto d'autunno, che

prelude e un poco si appaia all'attuale.

> Avevo persino fatta l'abitudine al suo sguardo di «demone che sogna» sguardo tra ottuso e metafisico, duro e opaco il più delle volte, paragonabile a quello delle cavallette.

È Cancroregina, la macchina infernale e celeste, al cui nome si intitola il racconto. Esseri, cose, personaggi ci hanno già guardati con identico sguardo da altri racconti di Landolfi, «racconti straordinari» nel tipo e negli intenti, per non dire dei casi in cui tale sguardo, duro sempre, assumeva non so che crudo, minerale splendore. E anche le parole inventate, i nomignoli, un grottesco argomentare, i beffardi arcaismi «sintattici e lessicali», erano subordinati e rivolti a un tale effetto. Facile dire gioco e fumisteria, e quasi irritarsene come di un cattivo scherzo o peggio; ma c'era quello splendore, sufficiente a fermare il primo impulso, la domanda immancabile in simili casi: «A che scopo, che significa tutto ciò?». Destino delle scritture polivalenti, come fu già detto per Kafka. Provatevi allora a precisare, a trasferire la lettera in un senso riposto: non saprete mai stabilire il confine tra il gratuito e il legittimo dell'interpretazione, né lo scrittore vi darà mai una mano, potete starne certi. Un'allegoria? Avrete appena formulato tale ipotesi che vi sentirete pungere da un altro sguardo: chi vi salverà dall'ironia dell'autore?

> Essa era d'altronde la liberatrice, quella che sulle sue ali (del tutto metaforiche) doveva trasportarmi (non metaforicamente) fuori del mio ingrato mondo e...

Oh sì, questa volta non c'è dubbio, si tratta proprio di una allegoria, termine cui in passato si sarebbe fatto ricorso con riluttanza, per Landolfi, o non si sarebbe ricorso affatto. Giacché, se allegoria c'era, essa riguardava una disposizione generale, un atteggiamento di fronte al mondo, a questo mondo, a questa vita. Nelle poche righe qui citate avete l'emblema dell'arte passata di Landolfi e insieme la chiave di quell'emblema, il suo anarchismo, il suo rifiuto. Un battersi prima che un evadere, termine questo sbrigativo e generico, applicabile in troppi altri casi a sfondo idillico, esenti da quella durezza ma anche spogli di quel particolare splendore. Già questo avvertiva di un costante sottinteso, d'un fondo cui anche il gioco, anche la fumisteria, facevano da schermo più scontroso, o addirittura scostante, che pudico.

Oggi dunque Landolfi, già demiurgo di un mondo soprannaturale, articolato su un inespresso diniego, si prova a dire le proprie ragioni e insieme a recitare una sorta di mea culpa. Saremmo per caso sulla strada dell'affabilità o di fronte a una landolfiana saison en enfer? Troppo presto per dirlo. Ma intanto si può parlare, tranquillamente stavolta, d'allegoria e insieme di confessione, perché entrambe appaiono intenzionali e si dividono le parti del racconto; né importa che Landolfi in extremis quasi si rimangi tutto e tenti di ristabilire l'equilibrio avvertendo che si tratta del manoscritto d'un pazzo.

> S'i' credesse che mia risposta fosse
> a persona che mai tornasse al mondo
> questa fiamma starìa senza più scosse.

Così, in Dante, Guido da Montefeltro; e sappiamo come T.S. Eliot se ne sia ricordato. Per confessarsi Landolfi ha avuto bisogno di chiudersi, con un inventore troppo «lucido» per non apparir sospetto ai comuni mortali, nel ventre di Cancroregina, «macchina di umor bizzarro» destinata ad arrivare nella luna. L'allegoria è chiara, offerta e scoperta, precisabile punto per punto quando si veda in Filano, il lucido inventore, e nel suo inerme e disperato compagno il risultato d'uno sdoppiamento tra l'energia espressiva di ribelle e demiurgo a un tempo del Landolfi che conosciamo e l'uomo segreto che fino a poco fa gli stava alle spalle. E quando, divenuto Filano nel corso del viaggio tra gli spazi interplanetari sempre più intrattabile e anzi mortalmente pericoloso all'esistenza del proprio compagno, questi sarà costretto a scaraventarlo fuori dell'apparecchio per legittima difesa (e l'apparecchio implacabile, avendo deflesso dalla sua rotta, prende a girare come in eterno, quasi minuscolo satellite intorno alla terra), l'allegoria avrà raggiunto il suo colmo e lascerà il posto alla confessione. Ecco qui l'aeronauta solitario dichiarare il proprio paradossale amore per la vita che aveva voluto fuggire e alla quale – si badi bene – nemmeno ora vorrebbe tornare se essa gli si presentasse quale l'ha lasciata: per troppo amore alla vita aveva cercato la luna e fuggito la terra. Proprio occorreva raggiungere questa zona vuota, e solcarla in perpetuo circuito, perché Landolfi si confessasse; e i versi di Dante da noi richiamati potrebbero costituire l'epigrafe del singolare giornale di bordo cui corrisponde la seconda parte del racconto.

Confessione, s'è detto, messa in moto da una allegoria forse architettata a tal fine (di creare una zona vuota, preclusa alla comunicazione diretta) e in cui niente altro si adombra se non la storia intima di Landolfi. L'uomo ha ucciso lo scrittore che stava per ucciderlo e ne trascina nei giorni l'inerte spoglia (nel fatto l'espulso e ucciso Filano segue nello spazio, cadavere «rappigliato nel suo ultimo atteggiamento», la propria creatura Cancroregina). O forse questo è un eccessivo puntualizzare; e allora diciamo che l'uomo ha spento la presunta parte superumana di sé, quella che l'aveva illuso d'attuare la vita oltre la vita col fornirgli i mezzi dell'ardua attuazione: quella durezza, quello splendore, in definitiva quella crudeltà.

Queste cose ci racconta Landolfi, o meglio queste cose noi abbiamo desunto dal suo racconto. Che ha due momenti, due tempi di scrittura e dunque due toni. Di questi l'allegoria si prende il primo valendosi a bella posta – in senso riflesso e volutamente caricato – di modi per così dire genericamente ottocenteschi: è ancora in funzione il vecchio schermo tra autore e lettore; ma come attutito e stanco, consciamente abusato. Diciamo allora che qui l'allegoria è funzionale rispetto alla confessione e che questa ha luogo per effetto di un cedimento, di uno schianto addirittura di tale schermo. Non diversamente una musica stona di colpo se le mani del musicante, per una diversa passione che lo colga, se ne distolgono. Ma qui tale nuova passione è poco più che un moto di nausea, è questo, anzi, soltanto. Così, a buon diritto, in questo particolarissimo senso, si può parlare di racconto «incompiuto». E se aprite a caso una di queste pagine di confessione non riconoscete, quasi si trattasse di tutt'altro autore, di tutt'altra opera, né il tono né il linguaggio di Landolfi. Egli stesso lo dice (la scrittura non è neanche alla men peggio imitata, «chi riconoscerebbe il mio stile»). Ritrovate tutt'al più un cincischiare, un divagare sul suono e sulla struttura delle parole come se le operazioni inconsulte di

momenti in cui la vena si impunti (mugolii, sillabazioni, ghirigori in margine a un foglio) fossero trasferite nella pagina:

> Eh no, qui c'è la mano di mascalzoni, o almeno di mascalzi, di malcalzati; di macabbassati... Di persecutori o di persecumucche.

Che sono persino stanche freddure. Ma qui coincidono col punto della nausea, sono le voci risultanti dal disperato nucleo biologico costituito dal morto scrittore e dalla sopravvissuta creatura che ne trascina la spoglia.

Punto difficile, che ci pare di conoscere bene, quello in cui lo scrittore non ha altra materia da utilizzare oltre la propria vicenda di scrittore. E qui è facile dire che se la prima parte è stanca e attutita nel senso che s'è visto, la seconda è peggio che stanca e reca, anche esteticamente, i segni della nausea; che l'una non s'innesta naturalmente nell'altra. Facile, ovvio; ma nella sua configurazione, nella fatalità interna del suo impianto questo racconto è, sia pure per assurdo, psicologicamente, moralmente vitale. E ancora, preso nel suo complesso, potrebbe assurgere, dal suo senso di privata allegoria, a quello di un'allegoria più vasta che riguardi – per usare un'espressione ormai abusata e stucchevole – l'odierna situazione dello scrittore, della lebbra da cui sembra a volte afflitta la vocazione di racchiudere la vita in parole.

Landolfi non arriva certo sin qui con le intenzioni; mentre a noi importava indicare la consapevole necessità che questo suo racconto risultasse appunto quale risulta: incompiuto – nel senso precisato –, sopraffatto dalla nausea. È mancato a Landolfi l'ulteriore, decisivo scatto che gli avrebbe permesso di conferire a questa sua bizzarra ma soprattutto dolente creatura, una validità estetica assoluta? Non chiediamo troppo a chi, appunto con questo atto, ha già forse doppiato il proprio Capo di Buona Speranza.

1951

2. In quel preciso momento

Vicino al *Deserto dei Tartari*, vicino ai racconti di *Paura alla Scala*, vicino ai *Sette messaggeri* è venuto abbastanza recentemente a collocarsi questo nuovo libro di Dino Buzzati.[3] «Né racconto né favola ma confessione» ci avvertono. E noi da parte nostra consapevoli del ginepraio in cui andremmo a ficcarci, lasceremo cadere subito la tentazione, a volte giustificata dalla natura di queste pagine, di parlare di «poemi in prosa» (per tutte le volte forse – sia detto a onore di Buzzati – che ci è venuto spontaneo di chiederci come mai certi momenti non abbiano infilato subito la strada della poesia sì da darci, dichiaratamente e alla lettera, un poeta in versi). Di questo libro va detto comunque che bisognerà lasciargli un posto a parte nello scaffale immaginario riservato al suo autore in attesa che altre opere colmino quella certa distanza, in senso orizzontale e non qualitativo, con cui per ora occorre tenerlo separato. La sua importanza potrà risultare appieno un giorno anche se il suo senso è ben chiaro oggi, com'è destino di certe opere apparentemente marginali, prive di una propria consistenza autonoma, che alla lunga risultano capitali rispetto alla comprensione e alla valutazione complessiva d'un

autore.

Tenendo buono il suggerimento che fa di queste pagine una confessione, precisiamo per dovere d'illustrazione che essa si sviluppa attraverso una serie di appunti isolati, ma tutti rivolti, ognuno per sé, a una finitezza e a una conclusione (si vedano in proposito i titoli dell'indice: Non siamo più giovani, Ringraziamento e addio, ecc.). Quale sia poi questa confessione, se risulti nella totalità che il termine suggerisce, tanto che basti stabilire qualche collegamento per estrarla intera e compatta con tutto un suo peso preciso, è altro discorso. Accettata provvisoriamente la definizione, siamo subito tentati di sostituirgliene un'altra altrettanto provvisoria ma più fedele al senso della lettura e al ricordo che se ne serba: elegia, questo libro come elegia. Giacché nell'altro aspetto non ci impressiona mai, non ci costringe a fare i conti con alcuna nuova «verità» rivelata, anche quando prende il passo – ma di fatto lo abbandona subito – dell'«operetta morale».

Buzzati è tutto in tre o quattro sentimenti semplici, che a volerli fissare risultano persino ovvii e comuni: se confessione è, lo è a titolo poco meno che privato, da rasentare a tratti il mero stato d'animo; per altro verso, senza che ce ne sia l'intenzione, ci rivela qualche segreto di laboratorio dell'autore. Nascono infatti, molte di queste schede, col piglio ben noto dei racconti di Buzzati:

> Tornavo una notte alla vecchia casa e dal fondo della strada vidi la camera illuminata...

Vediamo poi che si trattava di una dimenticanza, di una luce lasciata accesa per distrazione da chi se ne stupisce rincasando. E porte che non si dovevano aprire e altre chiuse inutilmente (quest'ossessione tutta buzzatiana delle porte), visto che non ci sono porte da chiudere dentro di sé, per «chi viene a rovinarti la domenica». La carica narrativa di Buzzati si dispiega, lo sappiamo, nell'abisso di luce e di tenebra che la sua sensibilità stabilisce tra due istanti – iniziale e finale – della vita cosiddetta quotidiana. Piuttosto che forza di trasfigurazione è capacità selettiva, rabdomantica, impressionabilità, starei per dire suscettibilità. In queste pagine, dicevamo, l'avvio è spesso quello dei racconti; ma c'è poi costantemente una deviazione, su un «io» non più narrante, per così dire, ma che si precisa umanamente dietro l'impersonale prima persona che altre volte è parte degli espedienti e degli schermi narrativi. Diremo dunque, per intenderci, che questo è un Buzzati au ralenti, o, se più piace, visto al microscopio: che ha fissato e dice di sé, in questo movimento dal diario al racconto, ciò che le esigenze narrative non gli permetterebbero di dire se non indirettamente. Avremo con ciò la chiave del suo cifrario? Non si deve eccedere nemmeno in questo senso. Il problema espressivo di Buzzati – scrittore niente affatto problematico e meno che mai problematico, ci dicono, come uomo – sta tutto nella prontezza e nella pienezza con cui un segno occasionale dell'esistenza (si tratti di porte o di luci accese, non conta) riesce ad assorbire e a rappresentare in figure simboliche uno di quei tre o quattro sentimenti semplici che lo caratterizzano; nella misura, aggiungiamo, in cui questi ultimi gli lasciano una certa libertà di sguardo: c'è una monotonia necessaria in Buzzati, di immagini, di sentimenti, che fa pensare alla monotonia, in bel senso, del poeta. Tensione ed emozione: è tutto. Fuori di qui ci si imbatte nel mero stato d'animo – s'è visto – o in un allegorismo che

diluisce l'intensità dei segni quali Buzzati di solito li avverte sotto forma di messaggi dell'ignoto.

La sua sensibilità, che quando è a fuoco fiorisce in favola al punto d'intersezione tra il soprannaturale avvertito come reale e il reale avvertito come fittizio, dà prove meno felici quando tenta di andare alle estreme conseguenze investendo una comune condizione umana. Si vedano le pagine sui mendicanti col tema della paura, fondamentale in lui, che riaffiora: è sempre un messaggio dell'ignoto e come tale risulta efficace, connesso com'è alla più autentica facoltà d'ispirazione e di suggestione dell'autore; ma molto meno convince il rimorso, tutto umano e vagamente sociale, che si aggiunge all'inquietudine. Non era analogo il limite della stessa Paura alla Scala? Se poi egli tenta di iscrivere nel registro dell'allegorismo dati assolutamente fantastici (imperatori, messaggeri, favolose milizie, giardini incantati) la sua poesia perde il mordente che le è proprio nei casi accennati: diventa poesia a buon mercato, vaga poeticità, armamentario abusato, mestiere... tutto ciò che forma, per intenderci, il «genere Buzzati».

Buzzati queste cose le sa. E per tornare un momento sull'aspetto della confessione varrà la pena di osservare che la parte più concreta di questa, tale da figurare come una delle origini specifiche del libro, sta appunto nell'avvertito conflitto tra vocazione e mestiere. Vicino a un Buzzati ispirato c'è un Buzzati che lavora a freddo. A chi non capita oggi? Si veda, sotto il titolo Marzo 1946:

> Si scrive un giorno una riga così, perché viene spontaneo. Così come si direbbe «ahi» per una botta.

Nasce insomma uno scrittore, le sue cose vengono pubblicate e cominciano a circolare, fino al punto in cui si sente che scrivere «non è più come dire "ahi" per una botta». Il mestiere per forza di cose si è infiltrato nella vocazione: di qui certe soluzioni meccaniche obbligate che l'autore ottiene facilmente e può applicare, se vuole, a qualunque occasione avendo l'occhio ai propri momenti migliori. Ma la nausea che ne deriva?

Se qualcosa conferisce un'unità a queste pagine sparse è certo una tale consapevolezza, collegata o addirittura identificata con l'addio alla gioventù, al «preciso momento» in cui ci si accorge che questa se n'è andata. Di qui l'atteggiamento e il tono che danno origine all'elegia. Dove le fantasie a titolo personale finiscono, quando ne prendono la voce, col convincere per forza semplice d'emozione più che certi ghirigori riflessivi o certe disancorate evocazioni, e dove un disilluso bilancio dello stato d'animo puro può apparire fin d'ora, con l'aver stretto alle radici i propri motivi prediletti, come una sosta salutare.

1951

3. Le mie stagioni

In uno scrittore come Giovanni Comisso il fatto che comunemente è detto mestiere non esiste, come non esiste la cifra. È piuttosto da parlare di ricchezza di sensi, di disponibilità, ma in senso illimitatamente fisico, non in senso morale. O almeno era, se proprio dovremo dar credito a certe parole del Comisso più recente. Egli scrisse una volta

di sé e di D'Annunzio:

> D'Annunzio si dibatteva tra due tipi di stile: uno che era rimbombante cascata di parole e l'altro che era chiarezza poetica. Se è vero il mito della fiaccola trasmessa, io devo confessare che, ribellandomi alla sua prima forma, ho accettato invece di ricevere l'impronta della seconda...

Si potrebbe discutere a lungo, su queste parole, e si discusse; ma qui il discorso ci svierebbe in confronti di pagine e di risultati. Certo, chi prenda a leggere il Comisso di quest'ultimo libro, Le mie stagioni,[4] stenterebbe a orientarsi con la sola indicazione del nome di D'Annunzio. Perché D'Annunzio c'è in queste pagine, ma piuttosto come capo della gesta fiumana, a cui Comisso partecipò, e anche come mito personale: dove è da osservare che quanto Comisso deve in origine al poeta abruzzese sta più in una suggestione, in un iniziale atteggiamento di fronte alla vita, che non in una lezione di stile. Fatto questo caratteristico di certi trapassi di generazione, quando ciò che emana per la via dell'arte da uno scrittore si muta in nervi e sangue per chi l'accoglie con esiti imprevisti sia sul piano del costume sia, quando è il caso, ancora sul piano dell'arte.

Le mie stagioni, a volerle definire dall'esterno, si iscrivono, come il titolo dice, nel genere delle autobiografie e delle memorie. La narrazione che l'autore fa di sé e dei suoi casi è distinta per anni, come negli annali, e abbraccia il periodo che va dal 1918 al 1945. Vi si ritrovano, come riprese e riportate all'origine reale, le suggestioni di tanti libri di Comisso, da Al vento dell'Adriatico a L'italiano errante per l'Italia ai più recenti Amori d'Oriente. E al lettore indicheremo subito l'impeto delle prime pagine e la desolazione delle ultime; ebbre quelle e incalzanti, come queste sono straziate; ma le une e le altre, quali raramente ci è occorso di incontrare, rendono il clima, direi addirittura – se non fosse piuttosto puzzo di bruciato – l'aroma delle due guerre che finiscono.

La memoria di Comisso è memoria singolarmente priva di prospettive. Sentite che all'ingrosso i fatti che hanno contato per lui sono quelli; ma sentite insieme che molti particolari sono quelli che in quel momento sono venuti alla penna dello scrittore; che alcuni potrebbero cadere, altri prenderne il posto e così via: segno di una dovizia ma anche di una estrema irrequietezza, quasi di un'impazienza. Niente di calcolato, niente di architettato a priori. Vi dice di viaggi e insieme vi riferisce il «bisticcio» inventato da un amico sul suo ritrovato spirito sedentario; vi dice della luna, dello «stregato» mese di marzo, di sogni che gli toglievano l'estro di scrivere. Ma non insiste su questi spunti, non ne ricava dimensioni interiori – come tanti altri sarebbero indotti a fare –, da sovrapporre alla linea o meglio al vortice della rievocazione. Piuttosto che motivi conduttori, Comisso presenta un arco vitale che risulterà alla fine enucleato dal groviglio senza che l'autore sembri avervi posto mano.

Allo stesso modo non contano per se stesse, o contano diversamente dal normale, le testimonianze sul tempo che di tratto in tratto, tra tante figure e vicende vien fatto di cogliere; lo stesso vale per le opinioni dello scrittore su fatti nazionali e sociali, le ideologie ch'egli affaccia, i giudizi stessi sugli episodi e sullo spirito della letteratura: testimonianze, opinioni, giudizi potrebbero essere contestati punto per punto con dati ed argomenti almeno altrettanto validi. Comisso pensa così come sente ascolta e vede, sì

che il pensiero appare sempre coinvolto nella sensazione e nell'umore, indiscutibile e per ciò stesso discutibilissimo, inseparabile dall'impulso e da esso dominato, con un tanto di rapinoso e ferino. Come contestargli del resto che uomini della tempra del suo Guido Keller non torneranno mai più o che l'arte narrativa italiana per cinquant'anni non ha mai toccato l'anima e che se ne hanno ora le conseguenze con queste «generazioni ultime e nuove crudelmente insensibili»? Sono miti, questi, non giudizi criticamente validi, e come tali, in quanto costitutivi della vitalità intima d'uno scrittore, vanno avvertiti e accolti. Insieme, ci sembra vano stabilire una netta linea di demarcazione tra questo Comisso memorialista e il Comisso narratore e prosatore. La sua legge intima, il suo processo di trapasso immediato – per questo s'è parlato di lui come d'un ingegno «barbarico», della sua «primitività» ed «elementarità» – rimangono sempre gli stessi, qualunque sia il piano del «genere» ch'egli affronta: è narratore, quando lo è, nella misura in cui il dato vissuto gli si dispone naturalmente nell'opera.

Questo pensavamo tempo fa leggendo per nostro piacere il romanzo Gioventù che muore,[5] nel quale è fin troppo facile avvertire la generale debolezza d'impianto e l'approssimativo dei caratteri; ma fate che Comisso sia libero un momento da problemi di struttura e d'impostazione, che possa immergere sé e i personaggi nei climi prediletti (Chioggia, la campagna di Treviso, Venezia) e di colpo tornerà preciso e intenso, abbastanza per recuperare per altra via genericità e debolezze. La felicità di Comisso? Sì, la felicità di Comisso. È un termine trito, che non avremmo usato in questa occasione se l'averne constatato la crisi appunto in Gioventù che muore e nel presente libro, non ci obbligasse a richiamarlo alla mente.

> Fino allora – egli confessa in queste Stagioni – avevo vissuto istintivamente e considerato il mondo istintivamente, e anche la mia arte seguiva questa traccia senza alcuna considerazione umana. Un uomo o un albero per me erano uguali;

e ancora:

> Mentre esperimentavo per la prima volta nella mia vita lo strazio di un sentimento che mi confermava l'anima dentro, comprendevo tutto il mio passato e il mio errore nella mia vita e nella mia arte.

La scoperta dei sentimenti, dunque, contro l'abbandono agli istinti. Sappiamo come questi termini – sentimenti, istinti – risultano dubbi, come una contrapposizione del genere, quando viene operata, non è altro che un modo provvisorio con cui l'artista dice a se stesso la propria necessaria insoddisfazione. Che arte sarebbe mai stata, quella passata di Comisso, se l'abbandono agli istinti non avesse prodotto per se stesso dei sentimenti? Un'ombra, come un principio di corruzione, è calata sull'istinto felice e l'ha fatto infelice, sì che esso reagisce dolorosamente nei suoi modi, che sono dunque ancora istintivi, ineliminabili – almeno fino ad oggi – dal nucleo dell'arte di Comisso.

Questo trapassare – diciamolo per simboli – d'Ariosto in Tasso nel giro d'una vita e d'un lavoro è il tributo duramente pagato, per «fatalità organica» e biologica, al tempo e agli eventi.

LA CAPANNA INDIANA

La rivista fiorentina «Paragone», che conta ormai più di un anno di vita, ha inaugurato una collana di opere dovute ai suoi redattori e collaboratori con questo libro di poesia di Attilio Bertolucci.[6] L'autore, nato a Parma nel 1911 e a Parma vissuto fino ad ora, raccoglie in queste pagine il lavoro di oltre venti anni. È, in ordine di tempo, il terzo volume di Bertolucci; di fatto è il suo libro giacché raccoglie un'esigua scelta del primo (Sirio, 1929), quasi per intero il secondo (Fuochi in novembre, 1934), e, sotto il titolo Lettere da casa, i versi scritti tra il '35 e il '50; oltre a La capanna indiana, lungo componimento, o – se più piace – poemetto, steso fra il '48 e il '50 e a cui si intitola il volume, e a un recentissimo Frammento.

Io credo che il lettore attento non sorvolerà sui pochi, qui riprodotti, versi di Sirio in quanto versi classificabili a prima vista come «giovanili». Giacché più propriamente sono i versi di un ragazzo che dice in modi piani e anche candidi le cose che l'incantano (il settembre, l'assenza dell'amata, l'ottobre, il torrente, l'inverno...) e che pure ha guizzi e fremiti inattesi e sorprendenti per quanto vivo e giovane è il suo sangue. Quei versi, s'è visto, sono del '29, scritti a diciott'anni. Sono l'opera di un precoce che poi non ha avuto fretta e che tra l'altro doveva essere precoce anche come lettore: coi suoi bravi francesi e inglesi e americani più o meno recenti, non ignaro certo di quanto si veniva producendo in Italia in quegli anni. Bertolucci esordiva dunque quasi alla macchia in un periodo in cui il gusto che venne poi detto ermetico era ben lungi dall'aver assunto agli occhi dei lettori e poeti in erba – e tanto più del pubblico – una precisa fisionomia. Dà l'impressione di non aver dovuto fare i conti con alcun fatto costituito, di aver potuto evitare di colpo la parte più mortificante del primo tirocinio.

Chi scrive lesse per la prima volta Bertolucci nel 1936 e fu colpito dal trovarlo tanto libero, tanto poco preoccupato della parola essenziale, della carica evocativa, dell'analogia, del «canto» (erano allora i termini che correvano confusamente tra i giovani)... Bertolucci – ma niente in comune col cosiddetto, tutto sportivo, coraggio di sbagliare che fa il mito di certi pittori – Bertolucci osava scrivere:

> Coglierò per te
> l'ultima rosa del giardino
> la rosa bianca che fiorisce
> nelle prime nebbie.
> Le avide api l'hanno visitata
> sino a ieri
> ma è ancora così dolce
> che fa tremare.
> È un ritratto di te a trent'anni
> un po' smemorata, come tu sarai allora.

Ho citato, apposta, l'esempio più dubbio. Ma quanti altri esempi potrei fare di cose dette da lui che un acre, sospettoso rigore allora di moda sembrava sul punto di inibire per sempre. Non per nulla Montale fu tra i primi, o addirittura il primo, a puntare per iscritto su Bertolucci, a riconoscergli «vena, fantasia, respiro». E qui potrebbe seguire l'elenco, molto vario e fiorito, degli oggetti, degli ambienti, delle scene reali e sognate che c'incantarono in lui: dalle gaggie della fanciullezza, ai mattini fitti di oleandri ai cancelli, alla personificazione dei primi freddi che giungono con bianchi pennacchi e azzurre spade. Parve subito una musa minore, consapevole di esserlo; ma ci dava un mondo ben suo. Si parlò di lui come di un fantasista che veniva a prendersi il seggio fino allora vacante e che gli spettava di diritto: con un gusto e una sapienza del fiabesco e del romanzesco che la poesia di quegli anni, in molti casi arcigna e imbronciata, sembrava escludere dai propri dominii.

Ma fantasista è già una definizione d'arrivo, determina una specie in un genere. Diversa era la base e lasciava aperta qualche possibilità oltre la definizione accennata. Sarà un arrischiare l'ipotesi; ma ho il sospetto che la generazione di Bertolucci sia stata l'ultima a conservare naturalmente nel sangue di alcuni suoi esponenti qualcosa del Carducci più toscano e bolognese, del Pascoli più romagnolo... Su questa base connaturata si ebbero forse le reazioni determinate dalle nuove e libere e più segrete letture (con un tanto di squisito, di una squisitezza da buongustaio); ma non sfuggirà l'abbandono ai paesaggi, alle ore, agli aspetti della campagna. Un estro continuamente alimentato dall'aria pura: una cara malinconia («caro» è proprio un aggettivo bertolucciano) e una grazia pungente sono le componenti del risultato complessivo di Fuochi in novembre.

Fino a questo punto – siamo al 1934 – si poteva vedere in Bertolucci, fantasista o no, un giovane poeta sostanzialmente d'accordo con se stesso e col mondo circostante: pago di essere un autentico «minore» e persino compiaciuto di apparire tale. I versi successivi, via via che venivano pubblicati in riviste e fogli letterari, parvero a tratti suggerire una leggera rottura di equilibrio a favore di qualche nota più cupa o più rassegnata o più assorta: il giorno «amaro», il grido «nevoso e debole», l'acerba morte, i vessilli d'ombra del tramonto... la violetta che scolorisce al sole nuvoloso dell'Emilia primaverile, il sole che lentamente si sposta sulla vita di lui, i compagni che non tornarono più e infine questo verso lapalissiano addirittura, ma non tale nella sua collocazione conclusiva, con un brivido nella constatazione stupefatta e dolente:

> gli anni della giovinezza sono anni lontani.

Col sole che s'è spostato sulla vita del poeta, la poesia di Bertolucci ha ruotato altrettanto lentamente sul proprio perno. E la sua nuova suggestione sta nel ripresentarci sotto altra luce e secondo una mutata dimensione le stesse cose, gli stessi oggetti cui con tanta confidenza ci fece accostare al tempo di Fuochi in novembre. Qui si potrà discutere s'egli abbia o no guadagnato in pensosità ciò che ha perduto in allegria. E si potrà anche osservare che è poeta senza dramma, che si rifiuta a uno dei passaggi obbligati del nostro tempo. Risponderei senz'altro che la misura, il tono del rifiuto attestano la

presenza o piuttosto l'incombere di quella drammaticità che gli spunti delle singole liriche sembrano rifiutare. C'è qualcosa di dolcemente testardo, il senso di una disperata quanto muta difesa, in questa poesia che tende sempre più a una luce vesperale. È persino – alla lettera – poesia di affetti familiari. E non potrà non stupire, in un'epoca che non sembra fatta precisamente per cantarli, il ricorso fidente che il poeta fa a tali affetti quasi fossero la sola fonte perenne di emozione e ancora di grazia e infine di poesia: dai più delicati e impressionistici frammenti a quelli che con termine provvisorio e non impegnativo chiamerò l'epopea domestica e agreste della lunga composizione cui il libro s'intitola. Proprio a noi era accaduto di osservare tempo fa i sottili allarmi, la misteriosa animazione che dà sfondi subitanei alla poesia di Bertolucci. Ora insisterei sul costante raccogliersi nella mite cerchia in opposizione al mondo immite, nel doloroso smemorarsi di cose che dicono addio e a cui si rende l'addio come da un aldilà che si apra repentinamente proprio dove la vita è più dolce e apparentemente difesa.

Gli anni sono in me
illuminati e tristi...
Questa sera l'inverno
è più chiaro a occidente,
forse la stagione morente
ci saluta in eterno.

Considero questo libro un avvenimento di rilievo nella poesia di questi anni: nella misura in cui sa comunicare e colpire valendosi unicamente della sua intima forza, che è forza d'emozione rinnovata nell'ambito d'uno svolgimento naturale; fuori dai troppi discorsi sul prima e sul poi e da ogni sperimentale irrequietezza. Tanto che m'è venuto spontaneo rimandare ad altra e più specifica sede i consensi particolari e le riserve che vien fatto di muovere a un libro, soprattutto quando lo si ama.

1951

LA VOCAZIONE DELLA GIOIA

Niente affatto semplice l'esame dell'opera di Jacques Prévert per chiunque non ami affrontare la poesia senza il conforto delle confessioni sfuggite all'autore, dei programmi di lavoro, delle poetiche implicite o esplicite. Ma non più docile essa si offre a chi tenti di coglierla in un tono, di fissarne le costanti espressive e insomma di arrischiare una definizione di quella che si direbbe o che si vorrebbe fosse la poesia di Prévert e che è di volta in volta una dubbia punta di patetico, una polemica effimera negli effetti quanto è violenta nello scatto iniziale, un solletico di musica da quattro soldi sul corpo costituito della Poesia, o infine un filo di grama primavera sulle macerie di una città. Certo, udendo canticchiare su facili note un'operazione come quella di mettere il caffè nella tazza, il latte nella tazza di caffè, lo zucchero nel caffelatte e di bere quel che ne risulta, non avremmo supposto di ritrovarla in breve luce poetica nel volume Paroles.

«Je suis comme je suis» dice di rincalzo la poesia di Prévert, destinata ad apparirci

come una folta, variatissima collezione di dischi caratteristici su cui porre le mani secondo il capriccio e l'umore di ognuno. In quanto allo stringerne le radici mi pare che il discorso finisca con lo spostarsi inevitabilmente dall'ambito della produzione e dei risultati alla figura persino biografica e vivente, al personaggio Jacques Prévert, al singolare e nuovo tipo di uomo-poeta ch'egli propone alla polis: nuovo, anzitutto, nel senso del costume, nell'immagine sommaria, nella raffigurazione spicciola in cui il gusto medio dei lettori vede da un'epoca all'altra incarnarsi la poesia in un uomo della folla. Questa nuova incarnazione non riproduce in nulla, s'impegna anzi a non essere quella del poeta-vate o del poeta-eroe o, ancora, del poeta-professore, esteta ed umanista. È giunta alla popolarità per vie traverse rispetto al cammino usuale della poesia verso il pubblico: tanto traverse e inusitate da far apparire il suo titolare come il solo poeta davvero popolare, nel senso dubbio della popolarità, dei nostri tempi. A braccetto, poniamo, con Duke Ellington, Jean Gabin, e Maurice Chevalier. Compagnia che Prévert probabilmente non sdegnerebbe, a conforto di qualche timorato e austero spirito cui ancora mancava di annoverare tra i segni di perdizione di questo secolo negro, di calciatori trattati come nababbi, di folle deliranti per costoro, quello decisivo della presenza d'un poeta da music-hall.

Non capita spesso, del resto, di veder coesistere in un solo individuo un poeta, un uomo di cinema, un autore di parole per canzoni di voga. Apparirebbe diversa la figura di Prévert se non si sapesse delle attività collaterali? Un fatto è certo: che spesso, forse nei casi migliori, le sue parole chiamano se non la musica, una certa musica, sia pure la musica di Kosma; che il taglio e la successione di tante sue immagini, le battute di cui s'infiora tanta parte dei suoi versi richiamano i films di Carné e la tecnica di... Jacques Prévert sceneggiatore e dialogatore di quei films. Quasi si stenta a credere che un Paul Valéry vedesse ancora la luce del sole negli anni in cui Prévert veniva componendo e pubblicando qua e là le poesie che poi raccolse in Paroles, tale è il senso di reciproca estraneità, quasi di epoche, mondi, civiltà diverse. Sì, era passata l'ubbriacatura surrealista e Prévert vi aveva a suo modo partecipato... ma poi (diciamolo con le parole d'un suo titolo) il concerto non era riuscito: «Compagnons des mauvais jours / Je vous souhaite une bonne nuit / Et je m'en vais... Dormez / Rêvez / Moi je m'en vais».

Che l'esperienza sia stata consumata basta a spiegare come «la fille de Minos et de Pasiphaé» – già talismano esemplificativo, pezza d'appoggio della poesia pura – figuri in uno di quegli inverosimili elenchi o inventari o cortei o gremitissimi banchetti di cui Prévert si compiace d'essere il fantasioso e amaro regista, tra un generale in pensione e un decorato della Legione d'Onore, in mezzo al ciarpame d'un mondo giunto a un evidente stato di decomposizione a furia d'essere ingiusto ridicolo e assurdo. D'altra parte anche Prévert ha i suoi insostituibili talismani, di quelli che non sarebbe mai il caso di tradurre perché tradotti perderebbero la propria qualità e sfaccettatura:

> Un vieillard en or avec une montre en deuil
> Une reine de peine avec un homme d'Angleterre...
> Un hussard de la farce avec un dindon de la mort...

e si potrebbe continuare l'elencazione.

Dove il trattamento della materia, fondato sullo scambio dei rispettivi complementi tra i termini elencati, risulta più chiaro nell'esemplificazione diretta del fenomeno che non dalla descrizione (ed è un po' sempre così per Prévert) e dall'analisi critica del fenomeno stesso. Senonché tali oggetti e simboli prévertiani, lungi dal mirare allo splendore dell'assoluto, concorrono all'effetto di quel che è stato definito il suo umorismo nero: vere gemme nella mota sociale, e di essa impastate, frammenti scabrosi tendenti ad articolarsi in satira e invettiva, in quella critica della poesia – per usare l'espressione di un altro poeta, Eluard – che è al tempo stesso critica da parte della poesia e critica alla poesia stessa e che nasce da una critica analoga alla società, ai suoi costumi, mentalità, istituzioni. Anticonformista dichiarato, per istinto e per educazione surrealista, Prévert si presenta dunque come tale sotto un duplice aspetto: non per nulla la sua prima raccolta si apre con le «parole», presto celebri, di una Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France:

> Ceux qui pieusement...
> Ceux qui copieusement...
> Ceux qui tricolerent
> Ceux qui inaugurent
> Ceux qui croient
> Ceux qui croient croire
> Ceux qui croa-croa
> ...

Se ci si fermasse a questo aspetto insistendo sui molti analoghi esempi, si potrebbe quasi ritagliare dall'opera di Prévert l'immagine d'una poesia che genericamente verrebbe detta socialmente impegnata, facile a passare sotto qualche etichetta realista. Ma rivolgiamoci alle fonti autorizzate. Ci sentiremo dire che Prévert è in questo senso, e dunque in tutti i sensi, un equivoco, dato dal fatto di parlare un linguaggio popolare su temi di demoralizzazione piccolo-borghese; che non ci troviamo di fronte a una autentica poesia popolare, bensì a un divertimento che ne affetta i modi, nelle ambigue e pittoresche forme destinate a piacere alla borghesia. Né l'interessato mostra d'adontarsi di tale accusa o di voler sconfessare questo aspetto dell'opera propria: «Le dompteur a mis sa tête / dans la gueule du lion / moi / j'ai mis seulement deux doigts / dans le gosier du Beau Monde / Et il n'a pas eu le temps / de me mordre / Tout simplement / il a vomi en hurlant / un peu de cette bile d'or / à laquelle il tient tant / Pour réussir ce tour / utile et amusant / se laver les doigts / soigneusement / dans une pinte de bon sang / Chacun son cirque».

Ma a che porta tutto ciò? A concludere che Prévert non è il poeta che a prima vista parrebbe. Qualcuno potrà dolersene come d'una buona occasione sprecata, ma il disappunto di questo o di quel direttore spirituale della poesia (ce ne sono tanti in circolazione e così candidamente disinteressati per giunta...) non fa ancora testo, per fortuna, in materia di giudizio sulla poesia stessa.

Respinto su questo lato, Prévert stenta a trovar grazia nel settore per cui la poesia rimane un fatto di linguaggio. «La sua parola» osservano alcuni «manca di densità poetica, rimane pratica e quotidiana.» Se mai i suoi detrattori, per quanto diverse e persino opposte siano le posizioni da cui rispettivamente muovono, troveranno l'accordo su un punto: nell'affermare cioè che questi sono tempi in cui il solo modo d'amare la poesia è quello di odiarla; che essa non può esistere se non distruggendosi. Su questa china Prévert soccombe al gioco ch'egli stesso ha inventato e il discorso sulla sua poesia cede il posto o addirittura scade d'interesse di fronte al dibattito tra i suoi critici. Eccolo ridotto a sintomo e caso. E anche questo, che il discorso si sposti dal poeta Prévert al caso Prévert, è segno fatale dei tempi. Sicché, chi abbia la malinconia di voler riportarsi al nucleo espresso, cioè alla poesia di Prévert, provi a riprendere dal mucchio di codesti suoi dischi «parlati» la sin troppo famosa Pêche à la baleine: si sentirà sospinto verso la zona della favola un tantino gratuita, e la supposta coincidenza o interdipendenza tra l'anticonformismo sociale e l'anticonformismo letterario di Prévert si fa problematica, tende a sbandare verso il secondo aspetto.

Il fatto è che in Prévert le prime parti sono sempre tenute dall'estro. Che è vario e instabile, come ognun sa, illuso di cogliere il moto della vita all'interno della poesia, senza camuffamenti né trasposizioni o trasfigurazioni. Chiedersi come sia possibile la coesistenza in lui della vena satirica e polemica con quella della canzone sentimentale o ancora della favola e dell'elegia significa pretendere ch'egli sia diverso da quello che è, volerne alterata o limitata la vena. «Taluni pensano» scrive Gäetan Picon «che Prévert non sia un vero poeta, nel senso che non ci sarebbe in lui né elaborazione del linguaggio, né trasfigurazione dell'universo. Ma ciò significa soltanto, in fin dei conti, che Prévert non è un poeta come gli altri – e ne conferma dunque l'importanza.» Il discorso non è nuovo, sbuca puntualmente dall'atto di morte, vera o presunta, col quale di tanto in tanto si afferma consumato un certo ciclo della poesia. Prévert insomma avrebbe rinnovato l'aria, immesso l'aria della strada nei corridoi bui e grevi del museo poetico. «La sua» dice ancora Picon «è una dizione più che uno stile... parla a seconda della parola che gli sale alla bocca... scrive come si parla camminando.»

Anche da noi (Sergio Solmi, Carlo Bo, Nelo Risi, più recentemente Eugenio Montale e, a lungo, sui rapporti tra cinema e poesia in Prévert, Glauco Viazzi), anche da noi, s'è discorso, con una cautela favorita dalla distanza, amica del senso prospettico, del «parlato» di Prévert, dell'antipoesia di Prévert, della poesia parlata di Prévert. Facile è l'operazione di verifica dei suoi meccanismi: uso del tutto naturale dell'argot (ma è la naturalezza della poesia?), composizioni a scatole cinesi, giochi di parole e doppi sensi cavati dal cuore di arbitrarie etimologie, falsi proverbi, esilaranti sentenze. L'effetto disgregatore, dissociatore, implicitamente polemico, anche nel senso dell'accennata particolare critica della poesia, è incontestabile. Eppure già s'è visto come quest'opera d'apparenza sovvertitrice abbia reso alla poesia – ferma restando ogni riserva sui modi e sulla natura del successo – una affabilità e una facoltà di divenire familiare quale da tempo essa non conosceva in così alto grado. La perplessità nasce appunto da questa apparente contraddizione. Se siamo costretti a tener conto di Prévert per quanto s'è divertito a distruggere, diventa poi arduo dire non solo che cosa egli abbia costruito, ma

addirittura per quali vie e a quale profondità egli abbia una eco in noi. Tra il sintomo Prévert, il caso Prévert di cui si parlava or ora e il personaggio Prévert di cui si diceva all'inizio resta sempre un largo intervallo, lo spazio vacante per una figura poetica che ci sfugge da una lirica all'altra; né bastano a colmarlo i pezzi smontati di questa sua tecnica dell'espediente e dell'improvvisazione. Davvero l'interesse ricade sul personaggio: come dire, in questo caso, su un ambiente e una atmosfera cui la figura umana è nettamente condizionata. Che si leva e alita sull'opera sua, che si fa supporre da sparse immagini, senza mai farsi cogliere pienamente. Debolmente vive, vien fatto di dire, allo stato d'impressione visiva, per baleni radi e incerti, come il volto femminile in questa Paris at night:

Trois allumettes une à une allumées dans la nuit
La première pour voir ton visage tout entier
La seconde pour voir tes yeux
La dernière pour voir ta bouche
Et l'obscurité tout entière pour me rappeler tout cela
En te serrant dans mes bras.

E, sparpagliati nel corso dell'opera, il bacio nel mattino d'inverno al Parc Montsouris, a Parigi, sulla terra, che è un astro, e Barbara nella pioggia di Brest, e ancora una volta i ponti di Parigi, la celebrazione di Parigi rinnovata dalle generazioni, nei modi di ognuna. I più caldi estimatori di Prévert hanno visto in lui il poeta dell'événement e addirittura del fait divers. Ma che altro aveva dato, tra altre cose, quel Guillaume Apollinaire a cui anche i ciechi vedono quanto deve il poeta di Paroles e di Histoires? E qui soprattutto sarebbe storicamente interessante osservare come la gioia apollinairiana, la febbrile scoperta di Parigi e della modernità si sia riversata sull'opera di Prévert, attraverso le rovine del surrealismo, parzialmente alterandosi in una sorta di furia disgregatrice e irridente.

Un oiseau chante ne sais où
c'est je crois ton âme qui veille

aveva cantato Apollinaire. E aggiungeva d'esserne incantato notte e giorno, domeniche e settimane. Prévert riprende il motivo e lo sfigura. Vedere, in Histoires, la lirica

LES CHANSONS LES PLUS COURTES...

L'oiseau qui chante dans ma tête
Et me répète que je t'aime
Et me répète que tu m'aimes
L'oiseau au fastidieux refrain
Je le tuerai demain matin.

Per quanto distorta, impacciata dagli empêcheurs de danser en rond, la gioia resta la vocazione di Prévert. Senonché l'empito di essa, fuorviato da innumerevoli ostacoli,

sembra esaurirsi nel farsi largo, si fissa nella smorfia dei suoi disoccupati, dei suoi vagabondi. O guizza rada in simboli elementari ed approssimativi – fiori, bambini, aiuole, belle ragazze, sole, il vero sole, le vrai soleil – e subito s'estenua o scade in musichette sentimentali.

Questa parrebbe essere, in definitiva, la base, seppure vagamente figurata, metaforica, d'ogni altro suo spunto e motivo. Ma non ci è veramente offerta da un vigore compatto e inequivocabile, la si ricava per accostamento di contenuti. Sicché per non trovare Prévert a volte troppo banale, occorre rimettersi nel carosello del suo estro, concedersi alle volubili, effimere accensioni, divertirsi con lui. E forse in quest'ambito della gioia e della sua impossibilità su quello sfondo e in quel clima è da cercare la sua vera occasione sprecata.

1952

LEVANIA

Credo di essere stato presente la volta che un letterato americano considerò con «sorpreso scandalizzato cipiglio» l'interesse che Sergio Solmi mostrava al fenomeno della fantascienza. Nel nostro amico interessi del genere crescono di solito con le apparenze di una dolce ubbia o di una semplice curiosità intellettuale. Si misura poi a distanza, magari di anni, il cammino che il nuovo tarlo ha fatto nel suo spirito. Partito da quella che pareva una sorridente indulgenza all'ultima bizzarria di moda e all'attualità anche spicciola, si affaccia a paesaggi drammatici e a preoccupanti prospettive:

> ... Qualche senso deve pur avere un così insistente e delirante sprigionamento di sogni ad occhi aperti, di ipotesi cavillose e assurde, di folli prospezioni di mondi avvenire, una così innumerevole esplosione a «catena» di scariche fantastiche tra l'ingegnoso e il puerile, proprio negli anni in cui l'uomo sta acquistando la coscienza di aver finito di esplorare i limiti della sua ordinaria dimora terrestre, e di esser venuto in possesso di alcuni segreti tecnici di importanza risolutiva. Invenzione, utopia, ipotesi fantastica sogliono essere i sintomi di uno stato di crisi, di inadattamento dell'individuo ai termini del destino, delle società alla loro determinata configurazione storica e alle loro ordinarie vie di sviluppo.

La science fiction sarebbe dunque un indizio della tendenza a sfuggire, per la via del sogno, quei termini cui l'individuo, questo individuo d'ora, identificato nel suo momento storico, non si adatta. Nell'intimo del poeta queste ed altre considerazioni cadono su un terreno da gran tempo preparato e hanno riscontro in un'ipotesi favolosa circa il suo proprio, personale destino:

> ... Forse
> a Levania approdai nella sepolta
> esistenza anteriore, ed era il cono
> dell'eclissi che l'algida schiudeva
> nera via degli spiriti.

Del resto, sin dall'infanzia la vista della luna, lungi dal suggerirgli le consuete figurazioni, gli presentava il «punto fermo apposto alla insensata fantasia delle forme»:

E l'ansia
mi sommuoveva il cuore di raggiungerla
– ippogrifo, proiettile, astronave –
d'attingere al silenzio del suo lume.

La personale inadattabilità e quasi inettitudine alla vita «impetuosa e fuggevole» è fin troppo dichiarata a questo termine ultimo della vocazione speculativa, dell'itinerarium mentis verso lo «zero che ogni calcolo spiega» e che è a un tempo coronamento della ragione e «calcinato fondo dell'essere», nulla, quiete mortale.

Ma è proprio detto che la science fiction reca soltanto un sintomo negativo, ravvisabile nel suo addurre altra materia alla «letteratura d'evasione»? All'opposto, «si potrebbe anche dire che lo scontento, la noia, l'insopprimibile bisogno di evasione siano in pari tempo molle dell'affermazione vitale e quindi stimolo al progresso».

In altre parole, e sotto un angolo di nuovo personale, contro il quotidiano «mondo che non si risolve»:

... il razzo
salito è a quattrocentomila metri
a White Sands, disceso
il batiscafo a sommuovere
le venerande melme del canuto
Abisso. Ad altri domani lo scatto
della sfera che segna sull'immenso
bianco quadrante il torpido minuto,
sarà rombo di freccia, urlo, fanfara.

Non molte, non frequenti sono nella poesia di Solmi queste panoramiche prese a gran distanza; ma la posizione che assumono rispetto all'insieme, il momento in cui si collocano, danno loro un forte valore caratterizzante. Tanto più forte se si osserva l'alternativa che esse recano entro la loro vertiginosa fissità, onde sulla morte sembra rifluire la vita, sulla ragione placata il tumulto delle forme; e su scala elevata riproporsi più evidente il dissidio di fondo che affiora nella mutevolezza delle ore e degli umori.

Attento e aperto come tutti sanno, avvezzo a considerare mostri e prodigi con calmo occhio interiore, Solmi offre l'esempio di una meditazione varia e costantemente aggiornata, di una mente che non rinunzia a misurarsi con quanto attorno si agita e si rinnova: cosa abbastanza insolita se si pensa che il suo normale osservatorio è quello della letteratura. Non direi che a questa meditazione corrisponda in modo sensibile – se non si voglia tener conto della violenza che a volte esercitano oggetti nuovi, fatti nuovi introdotti in una poesia – un'irrequietezza del linguaggio, una vera e propria evoluzione

espressiva. Quando leggo ad esempio: «Vive in questa / aulica e popolare scena, ancora / il domestico spirito / del gran Vittore», ritrovo d'istinto nella parola scritta l'immagine familiare di Sergio nell'atto di suggerire, con tutta la cautela del caso e quasi scusandosene, la definizione del fatto, della figura, della cosa che in un dato momento occupa uno dei nostri discorsi. Allo stesso modo il frequente ricorso nei suoi versi alla poetica «frase fatta», all'espressione già collaudata, e in qualche modo già udita e come doppiata dalla riflessione e dall'abito critico, non si dissocia in me che leggo dalla sensazione di una sottile presenza ironica, tra l'affabilità e il ritegno, intervenuta a frenare l'effusione: non troppo diverso in ciò da Montale quando questi indossa i panni del critico o a modo suo si distende in un discorso e assume un accento leggero e una punta d'allegria quasi voglia dissimulare la realtà dell'interesse e la serietà dell'impegno.

In Solmi questo controllato procedere lungo linee note smorza più d'un effetto di poesia e fa insieme trasparire un'esitazione d'ordine strettamente psicologico prima che estetico.

Si veda in Poesie l'attacco di quell'Aprile a San Vittore:

> Grazie sian rese ai ciechi
> iddii ridenti, che il poeta trassero
> di morte e dalla nera muda al gaio
> giorno del camerone dove cantano
> i giovinetti partigiani

o questa pausa del bellissimo Risveglio dell'evaso:

> Forse il gioco
> non è ancor chiuso, ancor protesa è in alto
> la mia carta, perplessa Atropo tenta
> col dito il filo della sua cesoia,
> e giù, nel gorgo increato, s'adunano
> a concilio le Madri?

e si confrontino entrambi con la strofa che conclude la trascrizione poetica della sua esperienza di lotta clandestina:

> Io solo, ombra sfuggente, che ho potuto
> se non fissarti, vitamorte in piena,
> stringerti a me un istante? E un sorso appena
> al bicchiere di tenebre ho bevuto.

Qui – nulla di più patetico di questo ritorno a modi e metri, diciamo, «tradizionali», impari alla novità dell'evento, la Liberazione, giovinezza tardi fiorita, «antica giovinezza che m'ha gonfio / il cuore all'improvviso», davanti alla quale taluno si sentì non sai se attardato o impreparato –, qui l'esitazione da psicologica si fa esistenziale. Anche storica?

Ecco, in questa breve raccolta, i versi Dalla Torre Eiffel:

> Per te, in un campo e l'altro, combattemmo
> e ti perdemmo alla fine. Due volte
> in sangue faticoso
> si volse la speranza. Oggi si spostano
> le mire, il fior di fuoco si dirama,
> altre isole l'ambiguo mare svela,
> altri nomi s'accendono, altri mondi...
> Ma noi siamo feriti, e vecchi, e stanchi.

Verrà a questo punto qualcuno a dirci che questa è demoralizzazione borghese? È probabile che lo sia. Ma con ciò? Di qua a qualche lustro, c'è da crederlo, questi versi diranno qualcosa di noi, di come noi eravamo, di come il vecchio e il nuovo ci apparivano intrecciati.

Alle accennate considerazioni sulla disparità tra pensiero, varietà d'interessi, continuità della riflessione critica da una parte e mezzo espressivo dall'altra, Solmi sembra far eco in un passo di un suo breve scritto dal titolo sintomatico, ma anche equivocabile, Nostalgia di Petrarca:

> Il petrarchismo d'oggi non ha più un mondo di scritture preformate su cui poggiare, integrandole, una convenzione da affinare nel senso di una poesia completa... Esso è costretto a trarre da sé le proprie convenzioni, a offrire in uno specchio ambiguo un repertorio allusivo di trasposizioni e di simboli personali, perpetuamente minacciati dall'oscurità e dal silenzio.

È questo un tema che già parecchi anni or sono, scrivendo del suo primo libro d'ordine creativo, Giuseppe De Robertis aveva individuato all'interno del travaglio critico-poetico di Solmi, esponente tra i migliori di una generazione il cui dramma era consistito nel riacquistare fiducia, attraverso l'esercizio della critica, non foss'altro in una «ricerca di essenzialità e di stringente purezza», nel fissare all'arte «un segno forse irraggiungibile», «oggetto più di pensiero che di canto»: «Non potere, come gli antichi, combattere i fantasmi della scontentezza, costruendo dei grandi canoni e a quelli adeguando il proprio lavoro; dover tutto ricavare da sé; l'ispirazione e la misura che la governi». Si può dire che il senso dell'opera di Solmi in quanto caso poetico fu sin da allora inquadrato anche in fatto di collocazione storica. Ma è abbastanza significativo che il lavoro di individuazione di De Robertis, ineccepibile nella sua impostazione, sia consistito essenzialmente nel disporre entro le linee di un ritratto critico intuizioni e valutazioni già formulate dallo stesso Solmi, poeta e saggista: parole di Solmi quelle riguardanti il «paradossale classicismo... che... tenta di ricostruire sulle rovine dell'antica concezione della vita una nuova ragione di fede e un nuovo ordine morale»; parole di Solmi quelle sull'affinità tra Alain e Valéry sotto il segno di un «singolare classicismo novecentesco»; e ancora parole sue valevano a fissare i «termini grandi» della sua vita intellettuale e delle sue aspirazioni: «Insomma» a questo proposito concludeva De Robertis citando dallo stesso

autore preso in esame «Solmi è anch'egli "uno di quegli essayistes che prestano carne e sangue alle proprie idee, come un romanziere ai personaggi della sua immaginazione"». Il ritratto ha avuto fortuna, tanto che oggi quasi non si sente il bisogno di ritoccarlo in alcuna parte, ma di spostare semmai le luci per osservarlo. E cioè: il nodo essenziale che stringe il saggista al poeta resiste per quello che già era, e sarà invece da verificare la dinamica con cui avviene lo scambio tra i due. Solmi s'è trovato sin dall'inizio nella condizione di chi, precorrendo con l'intuizione critica e con la duttile riflessione taluni risultati, verrà poi a coincidere coi portati di nature poeticamente più libere e spregiudicate e addirittura ad esserne precorso sugli stessi territori intravisti. E qui bisognerà intendersi sul carattere di quel paradossale, singolare classicismo novecentesco. Esteticamente, esso ha i suoi punti palesi di riferimento nei più sicuri e acquisiti esempi coevi, accertati e vagliati da una perizia di lettura che presuppone ben più remoti esemplari: specie di argine – la nostalgia dei canoni! – alle tentazioni della ricerca e all'insicurezza sperimentale. Ma la radice vera è d'ordine psicologico e sta in un vivo contrasto tra una totale dedizione a un destino poetico, alla «parte istintiva, immediata» del pensiero poetico, al «flusso indifferenziato della sua realtà più segreta» e un bisogno di organicità, una «assunzione dal caos a forme chiare e precise».

Insieme, sembra a volte di cogliere quasi un rimorso per una tradita vocazione vitale, per un coraggio non avuto sino in fondo, un tremore innanzi alla grazia come a un bene immeritato. E il rimedio, il ricupero sarà dunque da vedere nella risorsa di «un'arte chiusa e a denti stretti, un'arte, per così dire, di difesa»? Questo affine di Alain e di Valéry sente a fondo l'esempio di Rimbaud, di una poesia che pretende «costituirsi come organo completo di conoscenza e di armonica presa di possesso del mondo», di una vita «in funzione della poesia, strumento umano e tragico di questa», e ne avverte al tempo stesso l'irrepetibilità. Forse nessuna poesia di Solmi rende così da vicino l'interna frattura, il rimorso per l'elusa pienezza, il rifiuto senza vera espiazione della «felicità che troppo brucia» come questo Lamento:

Come il balordo alla fiera, che abbassa
inavvertito una maniglia, e tosto
ecco spenta la bella luminaria,
la trasognata musica
d'organo della giostra che s'impenna
in un grande urlo roco, ed il toboga
affannoso precipita in un vortice
ovattato d'angoscia, fin che l'ultimo
sparo assordito del bersaglio echeggia
m'entra diritto in cuore... Ed il sudore
dell'agonia, la mano insanguinata...
No, la tua mano alzata, il dolce riso
lampeggiante dai vetri nel saluto
della prima mattina, il mite fuoco
della mia vita ho spento.

Per sempre ho spento il chiaro paradiso.

Eppure, sul filo di una compostezza che rasenta a volte la maniera e ne è assiduamente minacciata, non mancano i momenti della beata confidenza e concordia, della stupita recettività:

Canto di donna che si sa non vista
dietro le chiuse imposte, voce roca,
di languenti abbandoni...
O voce assorta, procellosa e dolce...

o anche:

E l'Adda riccioluta di spume, carica
di case attonite, di bianchi ponti
nel gonfio lume di luna...

Certi attacchi e squarci sono senz'altro memorabili; e di quanto tutto un lato dell'uomo Solmi si conceda all'irrompere del fiotto vitale più di una prova è in questo stesso libretto a cominciare dall'inizio di Arte poetica o dall'intera lirica che prende il titolo dal suo primo verso:

Entro la densa lente dell'estate.

Vengono a mente qui, dopo quel che s'è detto, certe altre parole del saggista che ebbero vasta eco appena apparvero e furono ripetute fino alla sazietà:

Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni.

Paradosso, paradossale: un termine che ricorre volentieri nelle formulazioni critiche di Solmi e che in questo caso abbraccia campi anche più vasti rispetto al precedente attributo del classicismo novecentesco. La posizione dell'«arte chiusa e a denti stretti», dell'«arte di difesa» appare in queste parole già superata in una più calda, più piena fiducia nella forza diretta della poesia. La quale ebbe il proprio ben differenziato momento di euforia, per così dire, di convinzione creativa, a partire da quegli anni attorno al 1936 (ma quando mai hanno mostrato di tenerne conto, ai fini di più avvedute distinzioni, i soliti catalogatori del prima e del poi?). La stessa poesia di Solmi si arricchiva allora di sensi terrestri e si faceva più affabile e variata fino a rasentare l'effetto impressionistico e la squisitezza musicale:

Laggiù, dove alte un giorno tenzonarono,
sopra il mio cuore, giovinezza e morte,

un friabile verde di pastello
colora appena, vana forma d'aria
il profilo indeciso del Montello.

Insieme, si precisavano certe affinità e poteva verificarsi nel clima di quegli anni la prima puntualizzazione critica di De Robertis secondo cui, mentre le apparenze (il campo cui s'era da principio applicato l'ingegno) avrebbero suggerito una somiglianza con Cecchi e con Cardarelli, la realtà (la realtà della direzione espressiva) lo avvicinava tanto più a Ungaretti e a Montale; e a Saba, come poi fu dato allo stesso De Robertis di osservare.

Con tutte le sue buone ragioni contrarie, Solmi non rimase indifferente alla promessa di «autenticità» che allora accendeva talune prove di altri:

> ... ci parvero sufficienti i tratti della spontaneità, dell'immediatezza, dell'originalità naturale, quali segnali indicatori della poesia. Andammo in cerca degli istintivi, dei popolareschi, degli autori di appunti e di diari, dei dilettanti. In una descrizione di natura morta, in un profilo di ragazza, in uno scorcio paesistico, in uno schizzo versificato di taccuino fummo facili a rintracciare l'aura d'una labile grazia. Bastò spesso a soddisfarci un impromptu da schizzo pittorico. E talora riconoscemmo alla narrazione di modesti fatti personali, purché contrassegnata dalla vitalità dello sfogo, la piena dignità dell'arte.

Quella stagione del resto non passò senza lasciare un'orma anche nei pochi versi editi di lui; e in una disposizione più larga, persino in una coloritura edonistica, mai del tutto cancellata, della mente critica: in queste parole riportate già si specchia nella meditazione a posteriori, si converte nelle forme di un mito intellettuale dopo che ne è stata consumata l'esperienza. Di fatto Solmi non ha mai rinunziato a quella dialettica tra pensiero e immagine per cui l'intervento della poesia si colloca come un momento, magari infrequente ma sempre necessario, di un più vasto processo interiore e l'immagine non ha validità se il pensiero non ne segue o addirittura non ne accompagna punto per punto il movimento. Assai bene aveva visto Alfonso Gatto quando, in una nota giovanile dedicata a Fine di stagione, precisava: «Fin d'ora possiamo dire che il primo carattere di Solmi sia quello di rendere legate alla vita dell'animo, come sentimento e storia dell'espressione, le convinzioni sue più serie e dubitose sulla poesia e sulla cultura: proprio quelle che gli altri trovano pronte e servono sul metodo fisso delle estetiche e dei moralismi».

In Solmi il sentimento della poesia, della parola a un tempo sospirata e temuta, rientra, alla pari con qualunque altro sentimento, in un ciclo interiore che non ammette posizioni di privilegio o d'eccezione: nemmeno per la poesia.

Sebbene taluni suoi versi non abbiano stentato a incidersi nel nostro ricordo, vediamo il suo dono in altro che nell'acutezza di certe punte liriche. Lo cercheremo nell'estrema articolazione e quasi concatenazione della condizione psicologica col portato dell'attitudine meditativa, di questa col raro ma caratterizzante sconfinamento per cui l'idea metafisica dell'infinito ed eternità si risolve – come leggo in una recentissima nota su Leopardi e Valéry – «nel flusso individuale, nel pungente abbandono allo stato

d'animo».

In questa ormai prevalente applicazione di una capacità costruttiva, in questa tendenza a configurare globalmente momento psicologico e ora storica, mi par di vedere un decisivo e per vari aspetti esemplare contrappeso a quella sorta di inadeguatezza espressiva ed esitazione esistenziale di cui discorrevo. E, oltre ai Versi dalla Torre Eiffel, dove la saldezza della struttura riesce ad assorbire anche qualche sistemazione provvisoria e a dissolvere il sospetto di reminiscenza letteraria che accompagna i lieti fantasmi della «dolce Europa» e di Odette de Crécy, indicherei in tal senso Levania e Ultime notizie, non senza osservare che la stessa qualità si riproduce in modo costante anche su scala minore, sviluppando pienezza e robustezza di significato dall'indistinto dell'attimo e della sensazione. Qui, ancora una volta, ci soccorrono le parole del saggista:

> Se dovessimo trovare un nome a un ideale letterario contrassegnato dal senso di una nuova grandezza, faremmo questo: pensiero organico. Si deve riflettere a una situazione dell'uomo non sbandata – epidermicamente o misticamente – di fronte alle cose, ma nuovamente reattiva ed energica, come quella che si rivela negli esemplari dell'autentica classicità.

Il discorso porta altrove, ma noi vorremmo per ora fermarci su quella denominazione: pensiero organico, ispirazione «posseduta da un pensiero», pensiero che si svolge secondo la coerenza e il ritmo proprio delle immagini senza perdere nulla della tensione e chiarezza di sé in quanto pensiero. Solmi non è il solo a lavorare in questa direzione, altri l'hanno fatto in questi anni. Se è vero che oggi siamo portati a discorrere in termini di attualità e di vitalità, è molto probabile che sia questa la strada buona; e che la stessa, presa come linea di riferimento e di distinzione rispetto anche a taluni risultati più recenti, valga a dissolvere in una visione critica più netta gli schemi delle poetiche e delle generazioni.

Il nome di poeta appare sempre più una qualifica socialmente difficile da portare e da sostenere, persino nel suo normale ambito letterario. Questo dimostrano di sentire alcuni dei più avveduti, forse anche dei più vivi, tra quelli che sono giovani ora o che appena si affacciano alla maturità. Lo specialistico discorso sulla poesia in quanto tale infastidisce quanto più tende a portarsi sul terreno delle poetiche comparate o contrapposte a tutto scapito del naturale rapporto autore-lettore; e quanto più tende ad avere per meta ultima ed esclusiva, oltre alla poesia, un'idea più o meno nuova, e non perciò meno astratta, di questa. I giovani di cui s'è detto credono sempre meno all'eccezionalità, al primato dell'atto poetico come intervento risolutore o come unica promessa di mobilità e d'avventura. Qualche altro, meno giovane, lo ha imparato a sue spese. Parrebbe facile constatare che il discorso si è riacceso – ma è tutt'altro discorso da quello accennato – intorno a una parte diversa assegnata all'atto poetico: atto naturale, uno tra i tanti, dell'uomo, di questo e di quell'uomo, oppure contributo, con i mezzi specifici della poesia, al più generale discorso sulla cultura? Un vecchio e geloso istinto porterebbe a denunziare l'inanità di un dilemma così formulato e a concludere abbastanza semplicisticamente che l'atto, purché valido, costituisce sempre contributo di per sé, tale da iscriversi per forza

propria nell'orizzonte della cultura, a volte modificandolo profondamente. L'esperienza concreta tiene altro linguaggio, addita una serie di altre inanità che stentano il risultato d'arte sul filo delle private emozioni, quasi si spinge ad auspicare una poesia costituita in oggetto (tutt'altra cosa, anche se per avventura coincidente, dalla «poetica degli oggetti»), anonima, non firmata... Un sospetto di inconsapevole dilettantismo non si disgiunge dalla vecchia «fede nella poesia» e sempre più riesce difficile sottrarsi a «questa profonda ripugnanza, questo bisogno di respingere, oggi, le righe mozze dei poeti» che l'amico Giansiro Ferrata dichiarava tempo fa nel confermare la propria fiducia a un libro di versi che ha contato anche per noi.

Risponde a questo stato d'animo – perché non d'altro si tratta – il suggerimento affacciato da Solmi a proposito di «pensiero organico»; ma ad allontanare il sospetto della formula programmatica potrebbero valere queste sue altre parole sul bisogno di ravvisare, senza ombra di rettorica, una nuova grandezza:

> Torneremo a trovarla... per pura via intuitiva, nella forza della presa che, come di una mano imperiosa, l'appello dell'autentica poesia esercita sempre su di noi. Oggi pretendiamo nuovamente dal poeta che egli ci dica ciò che a noi veramente importa, venga incontro a domande essenziali, torni ad offrirci, dietro la fuggitiva apparenza, il fondo stesso delle cose. De re mea agitur... Può la poesia ancora esercitare la sua presa di possesso del mondo?

Come si vede, mentre la prima proposizione induce alla quiete, a una tranquilla libertà, quel che è detto poi ripropone i termini della coscienza insoddisfatta, concede al necessario interlocutore e contraddittore la parte che i tempi gli assegnano. Quali domande essenziali e che cosa è ciò che a noi veramente importa? – verrebbe fatto di chiedere. S'era sempre pensato che un'espressione d'arte suscitasse domande e insieme portasse risposte; o che fosse nella sua felice natura il coincidere, quasi inconsciamente, con gli interrogativi che sono nell'aria, chiarirli e magari annullarli. A questo punto il refrattario a ogni ideologia orripila di fronte al passaggio obbligato, allo spesso diaframma dei sensi unici e dei sensi vietati e sta per gettare la spugna.

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga «recensione della realtà», a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima. Ed è nell'oroscopo dei destini immediati che il discorso sulla cultura, con tutte le sue implicazioni, sia assunto a oggetto e contenuto concreto della poesia, specie di scotto con cui questa paga il diritto di cittadinanza entro la cerchia della cultura. Già ne scorgiamo qualche segno più che palese; e vediamo anche di quali aggiramenti e peripezie è capace la febbre ideologica nell'affrontare il rischio di ritrovarsi a un più complesso, ma alla fine anche più desolato autobiografismo. Vorremo vedervi un attentato alla naturalezza del fatto poetico? Qualcosa ci avverte che in questo timore, in questa suscettibilità, è la prova senza appello degli spiriti deboli, anche se troppe volte abbiamo ragioni di perplessità di fronte alla tendenza a fare d'un risultato d'arte, specificamente poetico o no, un «pezzo» utile allo sviluppo di un'ampia operazione dimostrativa o – peggio – il terreno d'esercizio d'una sorta d'acrobatismo intellettuale.

In ogni caso, ciò che non si vorrebbe mai vedere stravolto o semplicemente alterato è

la naturale capacità di comunicazione della poesia e la corrispondente attitudine ad accoglierne la voce. Anche in questo senso ci aiuta la parola di Sergio Solmi, sempre tempestiva, programmatica mai; ricca di intuizioni precorritrici nell'atto stesso in cui concede al tempo e agli umori, mai disposta a fissarsi su una formula. Davvero, a chi volesse specchiato il miraggio della poesia quale per più di trent'anni è venuto atteggiandosi via via in una coscienza comune, una storia di esperienza e meditazione allacciate, drammatica e tangibile, pagata di persona e riespressa dall'interno di sé tanto da riuscire illuminante non per sé soltanto, davvero non sapremmo indicare guida più garbata e sicura.

1956

LA MUSICA DEL DESERTO

Ero stato invitato a leggere versi alle sedute del Phi Beta Kappa, a Harvard. Non avevo poesie da leggere e così ne scrissi una. Ero appena tornato da un viaggio nell'Ovest e il quadro della regione desertica attorno a El Paso era vivo in me. Avevo attraversato il deserto e visto il deserto. È sempre importante per me la familiarità con le cose di cui scrivo. Mi sentii onorato dall'invito a leggere a Harvard (ma forse non altrettanto dopo la lettura). Gli studenti si divertirono un mondo, ma tra i signori seduti ai posti d'onore taluni disapprovarono. In fondo è una poesia piuttosto piccante, col parlare che fa delle puttanelle di Juarez.

Questa dichiarazione dell'autore sulla poesia da me tradotta e riportata in questa scelta è reperibile in un curioso libro che in parte richiama alla mente la Storia e cronistoria del nostro Saba: I Wanted to Write a Poem, by William Carlos William - The Autobiography of the Works of a Poet, reported and edited by Edith Heal, Beacon Press, Boston 1958.

Con altre poesie più brevi, ma secondo l'autore più importanti di questa, fu raccolta in volume per la Random House e pubblicata nel 1954 col titolo The Desert Music and Other Poems.

Tradurre questa poesia ha dato a me minore soddisfazione che il tradurne altre dello stesso autore, né so d'altra parte quanta ragione abbia Williams nel dire «più importanti» le altre contenute nel volume cui questa ha dato il titolo. Egli punta molto, ad esempio, sulla poesia che apre quel libro e che è stata ripresa dalla sua prima e naturale sede, cioè dal Libro secondo, sezione terza, del poema Paterson, l'opera per la quale Williams va più famoso negli USA (discutibile o no che sia il considerare Paterson un vertice, avrebbe fatto bene a tenerne conto, in occasione dell'ultimo Nobel, la smania classificatoria e attualizzante di taluni cronisti, prima di ravvisare a colpo sicuro in Saint-John Perse l'unico autore di poemi, l'esponente superstite dell'epica del nostro tempo):

The descent beckons
as the ascent beckoned.
Memory is a kind

of accomplishment,
a sort of renewal...

Parrebbe la ripresa di un motivo genericamente proustiano, ma escluderei che Williams ci abbia pensato se non a cose fatte, tutt'al più rallegrandosi della coincidenza. Non è questa comunque la pista buona, mentre sono tentato di attribuirgli una buona dose di quel «courage de l'esprit», di quella «capacité de durée de l'effort intellectuel» in cui Charles Du Bos identificava la virtù centrale dell'autore della Recherche: l'attitudine, per dirla in termini alquanto sommari, a sviluppare interiormente verso la pienezza del significato il dato grezzo e bruciante di una sensazione o di un sentimento iniziale. Dicevo della minore soddisfazione a tradurre. Desidero spiegarmi su questo punto. Non vorrei mai sentir dire d'una traduzione che è fatta «con intento d'arte». È come dire che una poesia è scritta, a sua volta, con intento d'arte. O è troppo ovvio o è troppo esteriore alla natura reale di questi lavori e al moto da cui nascono. Entrambi sono il risultato di un'adesione a qualcosa, nel caso specifico a un testo poetico in altra lingua. In fatto di traduzioni ricordo quanto ne scrisse Sergio Solmi: «La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua».[7] Mi permetto di aggiungere – ma non si tratta che di un ulteriore momento del lavoro – che può anche nascere da una specie di appassionata scommessa del traduttore con se medesimo sul testo preso di mira, oggetto in sé compatto, sulle prime non scalfibile né penetrabile, o per la sua apparente perfezione o per la suggestività disperante o per la sua stessa oscurità, tuttavia rotta da lampi, disseminata di scaglie di particolare richiamo e splendore, o anche solo di luci familiari o allettanti in sé: vere e proprie vie d'accesso invitanti e alla fine persuasive circa l'arrendevolezza e la fruibilità dell'insieme.

La minore soddisfazione di cui dicevo dipende probabilmente dallo strettissimo margine che questi particolari versi concedono all'ambizione «creativa» di chi traduce, all'istintiva e anche più illusoria tentazione di «fare meglio o diverso» che a volte si forma nel traduttore contro ogni onesto proposito. Trova d'altra parte un compenso nella possibilità che questa lunga poesia offre, nel farsi tradurre, di smontare un meccanismo pezzo per pezzo e di verificarne in una progressiva ricostruzione il funzionamento generale: pressappoco come accadrebbe a un appassionato di meccanica per assurda ipotesi trasfuso e onnipresente nelle parti a verificare e quasi a vivere dall'interno il funzionamento del motore avviato.

Veniamo alla poesia. Qui è accaduto a Williams qualcosa di molto simile – ma non è certo il solo caso per lui – a ciò che è accaduto al suo occasionale traduttore.[8] Si è trovato a sua volta a tradurre, a rendersi conto di qualcosa che l'aveva colpito; e per rendersi conto pienamente ha impiegato il tempo, lo spazio e la fatica di questa lunga poesia. Non solo: ha portato all'interno della poesia stessa ogni possibile operazione preliminare, ogni dato spaziale e temporale di origine e ne ha fatto oggetto di un continuo contrappunto, di una antitesi continua e addirittura di un continuo scambio delle

parti. Ha riferito in versi certe cose (di contorno?) da lui viste e udite e insieme se stesso alle prese con le cose viste e udite. Alla fine ogni elemento risulta perfettamente allineato, meglio, convivente col suo vicino e, tra le cose considerate, non sembra possibile distinguere essenzialità e scorie perché tutto è essenzialità e tutto scorie fuori dell'elemento principe che le fa convivere; o, almeno, nulla sarebbe di tutto ciò senza anche le scorie – o si tratterebbe di tutt'altra poesia. Bene, a me non sembra arrischiato dire che lo sviluppo di tutta l'opera poetica di Williams, dalle poesie giovanili a Paterson, a Journey to Love, che è del 1955, segue una linea analoga di acquisizioni successive, un processo di germinazione spontanea e procurata (aiutata) insieme. C'è nei suoi Collected Later Poems una poesia, che figura a sua volta in questa sede, dal titolo: Paterson-The Falls. Dice a un certo punto, poco dopo l'inizio:

> ... Ecco
> in quattro parti il mio progetto: Primo
> i personaggi arcaici del dramma.
>
> Una eternità di fronde e uccelli
> risolta. Un dipanare...

e continua con l'esposizione sommaria di quanto in seguito si dilaterà nelle strutture del poema, oggi in cinque libri, che è il già menzionato Paterson. Una poesia di normali proporzioni in partenza, un «poema» in arrivo. Non desidero approfondire ora, ma è almeno possibile accennare a due fatti:

– quasi ogni poesia di Williams, anche la meno apparentemente impegnativa, è, nella menzione della cosa osservata e nella fedeltà al corpo e ai contorni di essa, un esito della dilatazione della cosa osservata («È sempre importante per me la familiarità con le cose di cui scrivo»);

– l'arco della complessiva opera poetica di Williams riproduce in grande questa sorta di proliferazione, per acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale). Sicché non esiste in lui parallelismo tra l'esercizio «blando» della lirica e il miraggio «ardito» dell'epica, né superamento o sovrapposizione di questa a quella, bensì naturale sviluppo dell'una nell'altra e naturale scambio (o ricambio) tra le due.

La poesia di Williams non è poesia di idee, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose («no ideas / but in things»); e bisogna aggiungere subito che nessun edificio di idee, o di relazioni tra idee, nessuna organizzazione ideologica o summa di idee organizzate in poesia, rende l'immagine complessiva della sua opera o ne costituisce il coronamento. A mio parere questo non è un merito né un demerito: è il fenomeno Williams come mi pare si presenti, nel senso in cui stiamo vedendolo, e non altro fenomeno.

«Avevo attraversato e visto il deserto.» Non è difficile cogliere nel testo di The Desert Music l'attimo generatore del moto di tutta la poesia, la cosa vista e vissuta che prima di ogni altra ha avviato la macchina della poesia:

Lasciando la California per tornare a oriente
il fertile deserto (solo che avesse acqua)
ci attorniò, musica di sopravvivenze, soffocata, distante,
udibile sì e no; ne eravamo investiti...

La sabbia nel vento, il turbine più visto che udito; l'ineffabile della sensazione, della sensazione pura, che è insieme una proposta della realtà visibile e una domanda insistente... Cose da lasciar cadere o da conservare? Williams, prima di tutto, accoglie: vede una cosa, giudica che altro ne verrà. È in questo senso largamente disponibile; e in questo senso voyant e sperimentale al tempo stesso.

Occorre insistere sin da questo punto sulla grande varietà ed eterogeneità degli oggetti e delle relazioni tra oggetti che Williams decide in partenza di accogliere come oggetto della propria poesia. La differenza da altri sta qui, in questa appropriazione iniziale di ciò che altri scarterebbe come futile o si riserverebbe di elaborare prima di assumerlo e di farlo assurgere al piano della poesia. Due grandi fasi si potrebbero distinguere, trascurando molte sfumature intermedie, nella sua produzione complessiva. La prima (includendovi anche una certa perizia artigianale, da orefice, che non è l'aspetto più convincente in lui) è distinta da una ferma volontà, avvertita piuttosto come un dovere, di dare la cosa quale è; la seconda, in netta evoluzione rispetto alla prima, trasforma tale illusione di oggettività in una costante inclinazione a sviluppare fin dove possibile la potenzialità della cosa, a portarne in luce tutto quanto è possibile cavarne e a darvi ulteriore figura e significato. Ritengo che secondo tale inclinazione, ivi incluso il superamento della prima delle fasi qui accennate, vadano letti questi versi:

– per dire
ciò che in seguito vidi e udii

– per collocarmi (nella
mia natura) accanto alla natura

– per imitare
la natura (sarebbe una vergogna
copiare la natura)...

Vorrei aggiungere che non esiste per lui una piattaforma lirica cui far approdare, dopo le debite filtrazioni e decantazioni, gli oggetti che hanno impressionato i suoi sensi: il metodo di accostamento alle cose e di assunzione su sé delle proposte del mondo conta per lui infinitamente di più di qualunque approdo «lirico». Oso anche di più: l'aggettivo «lirico» non entra per lui tra le definizioni estetiche, è tutt'al più una variante dello spirito in semplice accezione psicologica. Così uno può sentirsi più o meno «liricamente» disposto verso un paesaggio, una scena della strada, uno spettacolo naturale. Allo stesso modo un'espressione come «assolutezza poetica» si svuota di significato di fronte alla poesia di Williams, permanendo semmai come espressione ammirativa a sottolineare questo o quel tratto o più felice o più commosso di una sua composizione in versi.

Un'altra considerazione consegue alle ultime fatte: come raramente è accaduto e accade di constatare, ogni poesia di Williams è un fatto a sé stante, si pone come un problema a sé, con un proprio particolare destino: un autonomo organismo vivente.

Anche The Desert Music potrebbe essere letta isolando le parti «liriche» dalle parti «strutturali» e di passaggio. E con ciò? Sarebbe ancora una volta un'operazione vana e, nel caso specifico, alteratrice della natura e del contesto reale di questa poesia; un'operazione da confinare il più possibile tra i problemi di laboratorio, dove ancora ha un senso concreto, forse il solo concreto.

Potrebbe poi farsene una lettura d'ordine, anche non volgarmente, moralistico e tutta spostata dalla parte dei significati. Che senso si ricava infatti da The Desert Music? Forse un'affermazione (certo non estranea agli interessi umani di Williams) di una compromessa autenticità «americana» da restaurare sottraendola a ogni diverso motivo («indio», «latino» o genericamente folkloristico) che sempre più la snatura e corrompe? O un'affermazione di un potere taumaturgico della poesia, ad esempio nei confronti della legge impotente, e di un suo primato sulle altre attività dell'uomo? In tal caso si potrebbe davvero buttare nel fiume l'«immota puntellata forma» in cui ci si è imbattuti una sera sul ponte tra Juarez e El Paso: tanto, c'è l'artista che pensa a tutto, che risolve tutto nella sua arte; la Poesia resuscita i morti, il Verbo chiama il non essere all'Essere, l'informe alla Forma... O si potrebbe correggere, sempre a benefizio della Poesia, questa che suona già come una condanna e far rilevare che Williams si è messo al riparo da questo sospetto nel riconoscere alla poesia una funzione più modesta, ma comunque una funzione: quella di puntare il dito, a suo modo, su fatti e condizioni che passerebbero altrimenti inosservati, confinati nel «semibuio» della cronaca. Il che è vero anche per Williams, ma implicitamente, quando non di passaggio, e non centralmente. E nemmeno questo è un merito, a mio parere, né un demerito.

Resta quella specie di apoteosi finale, ma ritengo sia da ricondurre entro i limiti dell'occasione da cui la poesia ha preso le mosse, nel naturale sviluppo proliferante della sensazione di partenza. Provo un'istintiva avversione per ogni poesia che abbia per oggetto se stessa e i suoi problemi (o che, rispetto a un discorso critico in atto, si ponga a esempio di come la poesia dovrebbe essere formalmente o non formalmente: contro ogni apparenza non si è mai fatta in Italia tanta poesia della poesia come ora, anche se si deve riconoscere che taluni tra i più interessanti risultati della produzione più recente passano sotto questa insegna, l'insegna, mi si conceda l'espressione, del dimostrativismo). The Desert Music è qua e là punteggiata di involontarie dichiarazioni sulla poesia. Ammesso che siano isolabili (ma in realtà non lo sono) e che una volta isolate si pongano con valore di «verità» e di norma, si stenterebbe a sottoscriverne anche una sola. Prese in sé e per sé, non potrebbero che riportarci indietro di vari anni, ricondurre la poesia su quegli altari da cui, a fatica, a forza, la si era strappata: con troppa fatica e troppa forza, a dire il vero, perché da tempo se n'era tolta da sé. La verità è un'altra. Ed è che quanto Williams afferma qui dentro rifletterà magari certe sue convinzioni e inclinazioni costanti (di fedi e di princìpi eterni non è il caso di parlare), ma conta e vale nell'ordine e nella luce particolare di quanto sta dicendo, tra gli ingredienti che sta usando in quel momento per dirlo, nella disposizione dei dati che sta manovrando

in vista d'una costruzione totale. Nella progressione della «musica del deserto» si sprigiona un'emozione di più, che chiamerò provvisoriamente – come è provvisoria, non, per se stessa e per sempre, vincolante, la musica di cui sopra – sentimento della poesia. Come altre emozioni qui affiorate, un'energia, un materiale da costruzione in più. Non altro.

Non credo che la fondazione di una tematica propria sia mai stata la preoccupazione fondamentale di Williams. Che poi l'esame di una tematica e della sua qualificazione e portata culturale sia operazione legittima da parte di altri, una specie di controprova, da effettuare nel caso di Williams specialmente su Paterson, mi sembra indiscutibile. Ma la trovo almeno assurda, totalmente inutile, se non si tiene conto del processo costruttivo, del metodo interno cui qui si è accennato. Alla propria tematica, voglio dire, Williams è arrivato scrivendo poesie che hanno tutta l'aria «di essersi fatte da sé»; che hanno colto i loro spunti nella cronaca o, più in esteso, nello spettacolo del mondo a portata di sensi, e hanno svolto il loro linguaggio dalla base del discorso corrente. Sembra ormai accertato che non esiste discriminazione possibile tra cose da dire e cose da non dire in poesia, ma... appunto: ma. Questo ma, censura intima, pregiudizio liricizzante, remora psicologica spesso invincibile rispetto al corpo costituito della Poesia, in Williams si fa sentire meno che in chiunque. Si diceva della sua disponibilità di partenza e si dovrebbe ulteriormente sottolineare la sua totale assenza di discriminazione di base tra «poetico» e «non poetico», che è quanto gli consente di fare alcuni passi indietro rispetto alla normale linea della partenza «lirica» come per prendere più slancio verso le cose; e più piena adesione, anche, ai suggerimenti dell'esistenza – di farsi patetico se patetica è la proposta, ilare se ilare, ironico se ironica, assorto se assorta e così via; senza mai identificare e fissare una volta per tutte la natura della poesia nel patetico, nell'ilare, nell'ironico, nell'assorto –; e anche di valersi di un angolo di osservazione d'inconsueta ampiezza, da tendere idealmente ai 360 gradi... Quanto risulta, risulta dall'aver dato credito al richiamo, all'invito iniziale, fino a farne l'organismo vivente di cui si diceva, un'esistenza in più tra le esistenze reali, magari contraddetta dalla successiva o collaterale, un volto di più, un movimento di più nella sfera del possibile.

Dei poeti che conosco non di persona Williams è quello che meno attira l'attenzione su sé in quanto individuo, anche se non manca – tutt'altro! – di parlare in prima persona, di dire di sé nelle poesie che scrive; ma ne parla e ne dice alla pari degli altri «materiali da costruzione» di cui si serve. Nella sua opera il personaggio poetico, l'io-poetante è come annullato, senza margine per alcun poetico mito individuale. Se si riconosce poeta, si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi come poeta immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda. Williams, questo artigiano che talvolta arriva ad affacciarsi sulla vertigine, non ci lascia che prodotti.

Torno un attimo sul sentimento della poesia che affiora da The Desert Music per citare quest'altra dichiarazione di Williams, tolta dall'autointroduzione ai The Collected Later Poems e ripresa nei suoi Selected Essays:

> Una poesia è una macchina di piccole (o grandi) proporzioni fatta di parole. Quando dico che in una poesia non c'è niente di sentimentale voglio dire che in essa nessuna parte può essere ridondante, né più né meno che in ogni altra macchina...

Non parliamo, per favore, di preoccupazioni d'essenzialità o di preponderanza della ricerca d'equilibri formali. Se è chiaro quanto si è cercato di dire sin qui, s'intenderà anche meglio il peso di quanto Williams dice più avanti sullo stesso tema:

> Quando uno fa, badate, fa, una poesia... non conta, come opera d'arte, quello che dice, conta quello che fa, con una intensità di percezione tale da farlo vivere in un intimo moto di sé per verificarne l'autenticità.

Un prodotto, dicevamo, ma attivo, in movimento. Animato. E dunque con una forza di emanazione, un potere di irradiazione in buona parte incalcolabile, destinata a far rinascere in altri, in altra forma e con che esiti?, quei sentimenti di cui ci si era serviti, trasformandoli, per una costruzione in divenire. Qui, è chiaro, si apre un tutt'altro discorso: quello della comunicazione. Non mi sento da tanto. Ma è a questo punto del discorso che Williams ci autorizza a vedere in una poesia, più che un risultato, una potenzialità, più che una «forma», un'energia che spera di investire non più, finalmente!, il lettore-poeta, il lettore addetto ai lavori, ma, semplicemente, il lettore.

Nemmeno mi sentirei di proporre Williams come esempio ad alcuno, se non a me stesso. Ma come argomento sì, utile a un discorso cui si può partecipare in tanti modi, anche solo traducendo una poesia. Per altri, un'indicazione d'un ordine, d'un atteggiamento plausibile, d'un'immagine, plausibile, di poeta del nostro tempo.

1961

INTERMEZZO NEOCAPITALISTICO

Il primo, istintivo, espediente verso gli amministrati da parte dell'imprenditore – e di chi esercita con lui o per lui la conduzione aziendale – è di creare uno sfondo per così dire religioso al lavoro, cioè al meccanismo da lui stesso avviato e di cui sente costantemente o di tanto in tanto la minaccia. «La nostra grande famiglia, la nostra piccola famiglia», a seconda delle dimensioni della ditta, è l'espressione grezza, bonaria, propiziatrice e corrente di codesta religione che si è inteso instaurare. La codificazione degli atti e rapporti di lavoro corre parallela. La tendenza a fare del lavoro una religione, con quanto di capzioso e intimidatorio ciò comporta, va respinta nettamente. La codificazione di cui sopra non va respinta, ma discussa. È un errore respingere la codificazione solo perché tale; senza codificazione degli atti e rapporti di lavoro, oggi come oggi, non si lavora. Lo scrittore o più genericamente l'intellettuale, o anche la persona amabile e sensibile che passa per intellettuale, messo per necessità o per caso o per sbaglio proprio o altrui a lavorare in un'industria è portato a compiere quest'errore di respingere la codificazione solo perché tale e perché tale opposta alla libertà e alla naturalezza: doveva pensarci prima e, almeno questo, saperlo prima. Irretito in questo equivoco, reagisce ironizzando

tutto ciò che sa di aziendale, dalle strutture organizzative al linguaggio di comodo, al gergo che vi corrisponde; oppure, alla religione padronale ne oppone una personale e aristocratica, di clan, sulla base di una reale o presunta affinità con alcuni compagni di lavoro opportunamente scelti, dissipando in ciò una carica enorme, sproporzionata di energia affettiva. Tende a esorcizzare «questa maledizione del lavoro» (espressione molto diffusa, giustificatissima ma non sempre sincera, a Milano e dintorni) col ricorso a una solidarietà che ricorda vagamente la solidarietà della leopardiana Ginestra.

Che c'entra tutto ciò col tema «Industria e Letteratura»? C'entra, perché da questa fase ci si passa tutti – tutti, intendo, che abbiano fatto o facciano esperienza di lavoro organizzato. C'entra, perché dal superamento o non superamento di questa fase si è portati a includere nella propria esperienza e nella propria, quando c'è, volontà di espressione il fatto «industria» come fatto significativo e significante; o, naturalmente, a escluderlo vedendo o cercando altrove esperienza, significato e significazione; nel primo caso la fabbrica (o azienda o ufficio eccetera) parla, o meglio si tenta di farla parlare; nel secondo caso tace, o meglio la si è giudicata irrilevante o troppo estranea, nonostante essa si prenda, almeno materialmente, il meglio della giornata.

Uno degli spunti che hanno dato origine al quarto numero del «Menabò» è una constatazione e non un intento precettistico, anche se alcune ipotesi di lavoro di Vittorini hanno potuto (come spesso gli accade) conferire all'ipotesi parvenze di precettazione.

La constatazione è questa: c'è gente che lavora in fabbriche e in aziende, che si trova a verificare su di sé, quotidianamente, cose che ha letto o che altri hanno letto nei libri; gente che come sopra dicevo vede la propria giornata andarsene in tale lavoro e che non per questo si sente indotta a operare semplificazioni o tagli intesi a confinare nell'estraneità la propria esperienza di lavoro e a riservare l'esclusiva di sé, della parte intima, segreta e presunta vitale di sé, al poco che rimane.

Si dà il caso che costoro, senza perciò teorizzare niente, ma proprio niente, di questo loro modo o condizione di vita, ne scrivano. Prima, da noi, ciò non avveniva; o avveniva dall'esterno e in modi pseudoumanitari, o di velleitaria immedesimazione, poniamo, con la condizione operaia. Si dà anche che l'incontro con la fabbrica o azienda, il passaggio dalla fabbrica, sia un episodio, più o meno capitale ma non necessariamente capitale, di una più ampia vicenda ed esperienza. Ciò non vuol dire che uno si specializzi e si converta a scrivere poesie o racconti «di fabbrica» solo perché ha «scoperto» la fabbrica. Vuol dire soltanto che questo incontro o passaggio è oggi molto meno occasionale di quanto non fosse una volta e che è del pari naturale, più naturale d'una volta, che questo incontro o passaggio sia espresso o si tenti di esprimerlo. Ci si è mai chiesti per quale ragione tanti, non solo scrittori e letterati, ma laureati in lettere lavorino oggi nelle aziende; e come mai abbiano scelto di lavorarci; e come infine l'industria si sia risolta ad ammetterli o addirittura a presceglierli? Una risposta l'ho trovata nel Taccuino industriale di Ottiero Ottieri: «È dal dopoguerra che ho cominciato a maturare la convinzione che la nostra cultura debba unirsi al movimento operaio; e non alla sua teorica, ma ai suoi fatti, cioè alla vita di fabbrica... il massimo problema è stato quello di raggiungere la classe operaia per altre vie da quelle del partito... Ho piantato... giornali e case editrici, per entrare in una industria speciale... ma pur sempre industria».

Per quanto a me personalmente riesca in qualche modo ostica, poco verosimile, questa giustificazione dello stare nell'industria per elezione di intellettuale impegnato, la scelta operativa – di scrittore – che ne deriva non è contestabile. Ma questo è un caso raro, di consapevolezza iniziale che cerca l'esperienza, e che si misura, si verifica continuamente su questa. C'è poi il caso opposto, che è il più frequente, e che all'origine trova la combinazione fortuita, il bisogno, il non sapere come campare e cosa fare di sé (in generale il laureato in lettere che finisce nell'industria è o si sente uno spostato, cioè uno che non è al suo posto; a meno che non trasformi in sete di potere certe sue attitudini d'origine, ma allora...).

A descrivere tale stato valgono queste altre parole di Ottieri: «I problemi di un impiegato sono assai simili a quelli di un operaio. Basta guardare nella propria storia, che ci si trovano tutti i drammi della classe che li rappresenta per eccellenza. Un impiegato borghese crede che il suo caso sia diverso, più vago, unico, meno "storico" e quindi meno teorizzabile». Il corsivo è mio. Questo è davvero un punto cruciale nell'atteggiamento di cui discorrevo all'inizio: il rapporto che uno di noi instaura in senso affettivo (nel senso più lato, naturalmente, mettendoci la rabbia, la solidarietà, la depressione eccetera) con l'industria è sempre insufficiente, alterante e mistificatore e induce a staccarsene. Se si decide di starci, e tanto più se si decide di scriverne, c'è allora un lungo giro da fare e parte dalla volontà di conoscerla e di capire tutto quello che è possibile capirne; e potrà anche portare alla convinzione di «unirsi al movimento operaio». (Mi spiace di aprire a questo punto una parentesi personale, dedicata a chi sia disposto a intendere che uno parli di cose che lo riguardano da vicino non per parlare di sé, ma perché così facendo si vale di strumenti più familiari: non sono d'accordo con Elio Vittorini quando scrive che in Una visita in fabbrica mi sono pronunziato «elegiacamente» su un mondo imposseduto; avrei preferito che scrivesse: «in termini ancora sentimentali e psicologici», perché mi sembra di poter affermare che quella mia cosa in versi è sostanzialmente riducibile al conflitto dei due atteggiamenti sopra accennati, l'affettivo e il conoscitivo, e alla sostanziale sconfessione, appunto, del «modo elegiaco», in quanto insufficiente: tanto che la riserva vera, mi sembra, dovrebbe mirare a un non sanato dissidio tra una graduale presa di coscienza – e descrizione del fenomeno – e l'inclinazione a fissarla in un momento tipico e memorabile, magari irripetibile.) Con ciò siamo tuttora in un ambito sezionale, direbbe Vittorini, della cosiddetta realtà industriale: abbiamo cioè insistito sul comportamento di un uomo che lavora nell'industria ed è portato – ma non sempre, non costantemente, non programmaticamente – a non passare sotto silenzio tale sua condizione o stato. L'assunto del «Menabò» n. 4 è ovviamente più ampio e suggestivo: «Vedere a qual punto le "cose nuove" tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di "novità" nell'immaginazione umana».

Un uomo come Vittorini non si limita alla constatazione o al censimento, brucerà sempre i tempi della propria riflessione. La individuazione di un tema lo accende operativamente dove altri si limiterebbero a registrarlo. Il suo personale metro di giudizio sulle cose tende a mutarsi nell'ipotesi di lavoro cui accennavo, ma al tempo stesso in principio discriminante e in giudizio critico: tanto che alla fine c'è una quasi perfetta

coincidenza tra la necessaria, assolutamente legittima in uno scrittore, certezza e intransigenza operativa e la molto più discutibile certezza e intransigenza precettistica, normativa e valutativa. Ora Vittorini non è arrivato a dire che non è concepibile oggi uno scrittore che non sia a livello industriale, ma sembra inevitabile, date le premesse, che la sua conclusione sia questa quando afferma: «... la realtà industriale è dal mondo degli effetti messo in moto a mezzo delle fabbriche che può prendere i significati suoi... La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto».

Chi ha discusso punto per punto le affermazioni con cui Vittorini ha svolto il discorso dalla premessa sulle «cose nuove» alla conclusione sulla «catena degli effetti» ha troppo spesso dimenticato che Vittorini parlava da una posizione operativa e sotto l'angolo della letteratura o meglio dell'operare letterario: ha cioè opposto a un'ipotesi di lavoro una costruzione ragionativa. E di costruzione ragionativa in costruzione ragionativa si sa dove vanno a finire le ipotesi di lavoro letterario: nello sterminato processo alle intenzioni che oggi conta regolarmente, almeno in queste sedi, più di qualunque operare.

Torno per un momento al taccuino di Ottieri. «A Napoli... mi è venuta la nostalgia di Milano, della Lombardia, di Torino... del libro che voglio scrivere. Perché? Un poco perché sempre mi viene la nostalgia delle cose lontane e contrarie; ma molto perché io sento, come scrittore, quanto sarebbe più arduo, più nuovo, più socialmente necessario, approfondire ed esprimere in arte l'impoetico mondo del settentrione... Ora, soltanto Milano mi sembra che possa eccitare la fantasia narrativa. Non è sfruttata artisticamente; non è colorata, è monotona. Ma è viva. Vi si esperimentano le situazioni più nuove, più tese della civiltà moderna. La serietà del lavoro, anzi proprio quella chiusura umana nel lavoro, non dovrebbe essere più antiartistica, ma uno stimolo all'arte.»

Mi pare di capirlo. Dovrebbe capirlo chiunque abbia mostrato o mostri tuttora di detestare Milano e la vita che vi si conduce oggi e di non sapersene al tempo stesso staccare. Quasi si trattasse del punto più avanzato di un fronte fin dentro lo schieramento avverso? Quasi ci fosse più merito a passare per questo tipo di esistenza e a darne qualche segno tangibile, espressivamente individuabile? Evidentemente non è questione di merito, in nessun modo; ma si agisce, ci si comporta come se lo fosse, non ci si rassegna facilmente a lasciare nell'inespresso ciò che per tanto tempo ha formato oggetto di contraddizione, di fatica o di pena.

Ho accennato qui ai limiti psicologici in cui si trova a vivere ed eventualmente a scrivere un intellettuale messo a lavorare nell'industria; ma questo non è che un primo, grezzo effetto tra quelli di cui parla Vittorini: o, piuttosto, una premessa sulla quale non conviene insistere e di cui è bene sbarazzarsi una volta che sia stata chiarita. Ma le altre reazioni ed effetti? È il discutere su questi, il prolungare la contestazione sull'attendibilità di questo o quel modo di dare risalto alle possibilità espressive contenute nel mondo del lavoro, che io trovo vano in rapporto al lavoro letterario. O non siamo all'inizio se non addirittura nel vivo di una serie di successive prese di coscienza, ben al di là dei muri della fabbrica, ma sempre nel raggio d'azione di questa? A me pare che ci sia stata una gran fretta di teorizzare la catena prima che questa abbia mostrato di articolarsi in concreto, cioè nelle ripercussioni che può darne il fatto espressivo. Il tema che Vittorini ha

impostato è in realtà il tema di una letteratura nuova, che nel caso specifico ha preso il volto di una letteratura a livello industriale. Si tratta di una tautologia? Lo potrà essere per alcuni, per altri in parte e con contrasti, per altri ancora in nessun modo. La nozione stessa di novità in letteratura è a questo punto chiamata in causa. Essendo essa squisitamente soggettiva nello scrittore – e solo in lui veramente concreta – e refrattaria a qualunque metro di accertamento obbiettivo dall'esterno, eccoci a insistere sulla vitalità dell'ipotesi di lavoro piuttosto che sulla previsione o direttiva o configurazione di come debba o possa essere una letteratura non solo che abbia per oggetto l'industria, ma che presupponga la presenza dell'industria come determinante nella vita odierna, e, in definitiva, una letteratura che intenda porsi come nuova.

Il nesso tra questa configurazione di un atteggiamento mutato nello scrittore e la scelta dei suoi mezzi espressivi: sarà questo il prossimo tema che Vittorini vorrà affrontare? Qualunque esso sia, ho l'impressione che una querelle di questi ultimi anni sia qui arrivata al suo punto bruciante: una querelle o piuttosto una scommessa tra chi agisce al di qua di una interpretazione e definizione del proprio tempo sentendosi e vedendosi nel proprio tempo, ma lasciandone interpretazione e definizione al posteriore – o simultaneo? – intervento della storia, e chi storicizza a priori, per così dire, se stesso e il proprio tempo in una interpretazione e definizione di cui si fa, oltre che una base di propulsione, uno strumento. Nella seconda posizione è dato vedere l'evoluzione dell'engagement postbellico tra sollecitazioni contenutistiche e sollecitazioni formalistiche (o tecnicistiche).

1962

RITORNO DALLA NOTTE

Ci è accaduto di chiederci più volte in questi ultimi tempi, di fronte a libri e a film di un «genere» che ora diremo, come mai la coscienza nostra e di altri sia ancora tanto sensibile, e forse più oggi di ieri e di ier l'altro, a certi temi dopo tanti anni, dopo il netto spostamento su altri interessi e il sopraggiungere di altri eventi e fenomeni. I temi in questione sono la Seconda guerra mondiale, gli orrori della stessa, e in particolare i campi di concentramento e sterminio. Tutto ciò non era stato dimenticato? Non era stata appagata la volontà di conoscere fino in fondo tutto quanto importava? Lo stesso modo di vivere, profondamente mutato, soggetto ad accelerazioni di cui non si avevano precedenti così impressionanti, pare fatto apposta per sopprimere, se non i ricordi, la disposizione a rievocare.

Su questo punto si accende di solito un contrasto abbastanza superficiale tra coloro che moralisticamente, ma con piena giustificazione, ammoniscono che non si documenterà mai abbastanza, non si ricorderà mai abbastanza, e coloro che capitati al cinema in una sera di noia, e avendo magari equivocato sul tipo di spettacolo, gridano il loro basta all'insistenza su certi avvenimenti del passato, quasi si trattasse di una sorta di funebre compiacimento rievocativo. Questo secondo tipo di reazione è a sua volta di ordine moralistico, anche se di colore opposto, si converte in un'accusa di morbosità e di gusto del macabro rivolta agli autori e promotori (o produttori) della rievocazione.

Vale forse la pena di soffermarsi invece su un altro duplice aspetto della questione, che riguarda da una parte l'impulso a rievocare, dall'altra la disponibilità ad accogliere la rievocazione e a parteciparvi. Sul cosiddetto univers concentrationnaire la bibliografia e la documentazione sono ormai imponenti: basterebbe ricordare tra le più recenti opere apparse in Italia quelle del Reitlinger e del Tarizzo. Ma qui non ci interessa lo studio del fenomeno o lo stretto documento. Ci interessa la mai spenta, la tuttora insorgente volontà d'espressione, non solo nel senso rievocativo, ma in quello più propriamente narrativo e rappresentativo; e la corrispondente attitudine a farsi lettore o spettatore. È di non molti mesi or sono il vasto, franco, non confondibile successo del secondo libro di Primo Levi: La tregua.[9] A proposito di questo libro e dell'altro che lo ha preceduto, Se questo è un uomo (e debbo confessare che quest'altro sono stato indotto a leggerlo assai tardi non so come, forse respinto dal titolo che a me pareva troppo nel gusto di certa letteratura degli anni in cui fece la sua prima comparsa), non si dice nulla di arrischiato affermando che entrambe le opere saranno ricercate e lette quando di altre che vanno oggi per la maggiore sussisterà a stento il ricordo.

Leggiamo alla terza pagina della Tregua:

> Così per noi anche l'ora della libertà suonò grave e chiusa, e ci riempì gli animi, ad un tempo, di gioia e di un doloroso senso di pudore... e di pena, perché sentivamo che nulla mai più sarebbe potuto avvenire di così buono e puro da cancellare il nostro passato, e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre, e nei ricordi di chi vi ha assistito, e nei luoghi ove avvenne, e nei racconti che ne avremmo fatti.

La prima motivazione sta in queste poche righe, almeno per la parte di chi è portato a rievocare. Ma per la parte di quelli che non furono là, che non passarono per quei luoghi, che non assistettero, che non subirono l'offesa?

D'accordo, l'evento fu immane e mostruoso, assolutamente senza precedenti nel porsi come immagine dell'inferno in terra. Si inserisce a questo punto la seconda motivazione, e cioè: l'origine dell'immane e del mostruoso sta nel fatto che furono uomini e nient'altro che uomini i soggetti e gli oggetti dell'intera vicenda, unica, molteplice nella simultaneità delle applicazioni e ancora unica, come regolata da un'unica mente ordinatrice che non fosse di qui, di questa terra, di questo mondo, e nonostante ciò sicuramente, indiscutibilmente umana, quanto più invisibile agli occhi degli offesi, quanto meno identificabile e localizzabile... Una analisi più fredda porta a considerare l'organizzazione, la regola con cui si poneva mano alla costruzione di un mondo uniforme, atemporale, subumano: una specie di ipotesi atroce di una «nuova» forma di vita senza individui, quasi un'anticipata – e a sua volta atroce – parodia di una società senza classi. È accaduto a me, diversi anni or sono, raffrontando due diverse condizioni di prigionia a proposito del primo libro di Sergio Antonielli, di ravvisare nella condizione dei deportati in terra tedesca una possibilità d'illusione d'eroismo, di partecipazione indiretta alla lotta aperta che continuava nel mondo.

Sbagliavo di grosso. Anche questo era stato previsto e prevenuto, era anzi il primo congegno del meccanismo: l'annullamento della personalità e dunque l'impossibilità di riconoscersi reciprocamente uomini, di fronteggiare insieme le forze dell'annientamento.

Su questo punto, del tutto acquisito a chi abbia un minimo di familiarità con la vasta letteratura in argomento, non meno che per tutta la serie delle costanti riunite nel tenebroso rituale che va dalla scritta apposta al luogo di pena: Arbeit macht frei (Il lavoro rende liberi) al particolare «trattamento» cui le salme venivano sottoposte, su questo punto occorre portare l'attenzione per intendere fino in fondo il senso di ciò che ci viene narrato. Ed è strano come il ricorrere, anzi la puntuale ripetizione da una narrazione all'altra, di questo e di quel dato, di quei particolari quasi emblematici che fanno di ogni vicenda sempre la stessa vicenda, faccia confondere con un'oscura attesa di sempre nuove rivelazioni quella che è invece, regolarmente ogni volta, la sensazione che quella storia ci venga in realtà raccontata per la prima volta in assoluto.

Per rendersi conto pienamente della forza suggestiva che ci avvince a pagine come quelle di Primo Levi e che conferisce ad esse, al di là degli stessi intenti dell'autore, un alto grado di espressività e di validità artistica (e sembra una stonatura, quasi una mancanza di rispetto il designarne a questo modo caratteri e connotati), basta supporre per un momento che la vicenda narrata sia opera di pura immaginazione, che non abbia mai avuto alcun corrispettivo nella realtà temporale e storica. Basta provarcisi; e l'illusione è perfetta o quasi. Libri come quelli di Primo Levi si possono leggere anche così. Il contrario esatto di quanto avviene per Kafka (ma è un opposto che assimila anziché diversificare), i cui libri si possono leggere anche in chiave realistica: si debbono, anzi, perché non ne sfuggano la complessità e la vitalità. E un ragazzo di tredici o quindici anni che legga oggi Primo Levi è molto meglio di noi nelle condizioni di intenderlo anche nel senso da noi appena supposto poco fa, pur tenendo ferma la preliminare certezza che quelle storie sono purtroppo storie vere.

Libri come questi concorrono, non so quanto indirettamente, a liquidare il vecchio rapporto tra protagonista, circostanze e ambiente entro il quale queste si svolgono: quel rapporto per cui la presenza dell'ingiustizia e della malvagità nel mondo sono in qualche modo supporto o cornice al nostro «eroe» di romanzo, alla sua unicità, alla sua squisitezza, al suo essere impareggiabile, costituendo quasi la condizione della sua centralità – o fascinosa esemplarità – all'interno della vicenda. Concorrono a questa rottura di argini che ha messo in crisi il gusto e la necessità stessa del personaggio a tutto tondo. Varrebbe la pena di approfondire questo punto – e capiterà di farlo. Ma un'altra caratteristica loro peculiare è questa: che dalla atemporalità, subumanità e univocità della comune sorte d'orrore il racconto di quelle vicende si ribalta regolarmente sul passato rifrangendosi in milioni di destini individuali, nelle singole infinite storie; alludendo a una precisa temporalità, a un bene individuato tempo umano, a un prima, il quale non è altro che il minacciato e morituro mondo dell'Europa borghese d'anteguerra, alle feste familiari, ai teneri miti domestici, a quella finestra o terrazza o giardino, a quel ponte o ferrovia o sobborgo... E non tanto perché queste cose vivano in forma di ricordo straziato in quelle pagine – ché anzi esse ne recano segni tenuissimi e tosto repressi – ma perché il modo particolare della suggestione esercitata sul lettore induce irresistibilmente a pensare a tutte le strade brutalmente interrotte, a tutte le potenzialità non espresse, alla destinazione imposta a tutte quelle vite che dovevano diversamente fiorire ed espandersi.

Nell'ampio margine di questa suggestione si inseriscono libri di tutt'altro carattere, come quello famoso di Anna Frank, che hanno il campo di sterminio come conclusione taciuta ma come presenza sottintesa per il lettore che sa. Altro esempio, editorialmente più recente, di opera uscita dalla reversibilità della suggestione che si diceva è anche il «diario in figure» di Charlotte Salomon[10] nata a Berlino nel '17, morta ad Auschwitz in un giorno imprecisabile, posteriore al 21 settembre del '43. Questa giovane donna ci ha lasciato la traccia della propria esistenza impiegando il pennello e i colori, come Anna Frank scrivendo il suo diario, a partire dall'antefatto di essa, cioè dal primo incontro di suo padre con sua madre, fino alla vigilia della deportazione.

In ottanta pitture che hanno la poesia di Chagall e la drammaticità dei grandi espressionisti – ci informa la fascetta editoriale – Charlotte ha narrato di sé, della sua nascita stessa, delle sue vicende familiari non meno che del selvaggio mondo che andava oscurando l'esistenza sua e dei suoi coetanei, dell'adolescenza difficile; e va aggiunto che la scomparsa a distanza di anni l'una dall'altra della madre e della nonna in modo pressoché identico ed ugualmente tragico getta l'ombra d'una cupa prefigurazione sulla sua attitudine a ritrarre la vita vivacemente in colori: «un'affermazione» scrive Carlo Levi nell'accompagnare le riproduzioni delle pitture conservate nello Stedelijk Museum di Amsterdam, e certo meritevoli del discorso di un intenditore «un'affermazione della bellezza della vita nell'ombra della morte».

Il significato e il valore obbiettivo, anche pedagogico, del libro stanno certo in ciò. Ma pare poi difficile, mentre lo si sfoglia, non far rientrare nel significato e nel valore obbiettivo il «carattere segreto, che è quello della contemporaneità nascosta della sorte», quasi un presentimento delle traballanti musiche che orchestrine di deportati erano costrette a suonare durante le interminabili conte e le esecuzioni improvvise.

1964

LA STAGIONE VIOLENTA

Una sera di settembre a Parigi. Il poeta-passante che rincasa lungo i quais bui e deserti del quartiere di Auteuil. In una voce immaginata come se fosse udita, il canto, anzi la «canzone di Parigi», in quella stessa sera di settembre. Nelle intermittenze di quel canto o canzone altre voci «limpide e lontane». La canzone dice la «sete terribile» di Parigi; e le altre voci, che sono voci di città e di fiumi di Francia e d'Europa, si offrono di dissetare questa sete. Al «primo piano» iniziale del passante che rincasa corrisponde – tra la sera di settembre e l'alba del giorno successivo – il «primo piano» finale del poeta, veicolo o tramite di quelle presenze o compresenze, raffigurabili come tanti cerchi concentrici il cui centro sia Parigi e il poeta stesso:

> Ascoltatemi sono la gola di Parigi
> E berrò ancora se mi pare l'universo
>
> Ascoltate i miei canti di sbronza universale
>
> E lenta se ne andava la notte di settembre

I fuochi rossi dei ponti si spegnevano nella Senna
Le stelle morivano il giorno nasceva a rilento.

Queste le strutture esteriori della lunga poesia il cui titolo è Vendémiaire, a chiusura degli Alcools e, con essi, della prima grande fase della poesia di Apollinaire. Scritta o comunque ultimata nell'autunno del 1912, nella nostra lettura diventa la poesia della vigilia della Prima guerra mondiale e la «sete terribile» di Parigi si carica di un senso che Apollinaire non poteva attribuirle al momento di immaginare o scrivere quei versi. Come forse nessuna altra è esemplare di quell'«adesione incondizionata all'avventura terrestre», di quel «diagramma di sistole e diastole della monade individuale nel suo rapporto con la vita universa» in cui Sergio Solmi – in una straordinaria prefazione – ravvisa il fondo dell'opera poetica di Apollinaire.

Durante la correzione delle bozze degli Alcools Apollinaire soppresse totalmente la punteggiatura sembrandogli che fosse superflua e che la punteggiatura vera stesse nel ritmo e nel taglio dei versi.

Uomini del futuro ricordatevi di me
Vivevo nell'epoca in cui finivano i re

dicono i primi due versi di Vendémiaire; e varie testimonianze ci parlano del grido che festeggiando l'annunzio del prossimo armistizio per le strade di Parigi (à bas Guillaume: abbasso Guglielmone) raggiungeva la stanza dove l'altro Guillaume stava morendo, predicendogli con un doppio senso assolutamente di suo gusto la sua stessa fine, il 9 novembre 1918.

Si pensi ora all'effetto di certe riprese filmate di episodi della Prima guerra mondiale, della Rivoluzione d'ottobre, degli stessi esordi del fascismo in Italia. Sembra che gli uomini corrano con gioia ad ammazzare e farsi ammazzare. Di pari passo corrono via i versi di Apollinaire, che non hanno mai come mira culmine o meta l'assoluto della parola, né mai puntano a un'immagine unica, essenziale, insostituibile, ma si incanalano in un flusso di parole verso una foce provvisoria o una pluralità di foci riproposte da una poesia all'altra. Qualcosa come un farmaco euforizzante, un superadditivo alcoolico sembra immesso in ogni stato d'animo o pretesto esistenziale, sicché l'origine sentimentale ed emotiva di ogni composizione – a cominciare dal patetico – ne è come alterata verso un decorso e un esito leggermente eccitato o inebbriato, se non addirittura esilarato (provate a leggere, in Alcools, La maison des morts, poesia tra le meno recenti e non tra le più persuasive in assoluto, e difficilmente vi capiterà di assistere a una commistione a una convivenza a uno scambio più naturale e più divertito tra morti e vivi, uomini morti che si scelgono donne vive e uomini vivi donne morte...). In parallelo si potrebbe o dovrebbe portare l'attenzione sulle componenti eterogenee del suo gusto, dei suoi modelli, della sua cultura, non arriverei a dire della sua ideologia, tanto essa è instabile, occasionale, condizionata alla fugacità e alla febbre dell'invenzione. Ne risulterebbe un quadro costruito sul caso, sulla curiosità e sull'avventura: sul gusto dell'improvvisazione e del provvisorio. La poesia di Apollinaire non ha preferenze per il passato il presente e il

futuro, li ama indiscriminatamente tutti e tre, respira regolarmente in ognuna di queste tre dimensioni, è a suo agio verso ognuna di esse, vive sotto il segno della mutevolezza e della simultaneità: il suo emblema è l'araba fenice, eros o energia che rinasce infallibilmente ogni volta dalle sue ceneri. Nella misura in cui ama e patisce il presente, per un di più di vitalità, di esuberanza connaturata, è proiettata verso il futuro – o portata avidamente a prefigurarlo.

Non troverete in essa alcuna invettiva all'indirizzo delle città «tentacolari», e il carattere circoscritto dall'aggettivo «tentacolare» ha già mutato segno, da negativo in positivo, la prima rivoluzione industriale è già stata assorbita («amo la grazia di questa strada industriale»), sembra non esserci contrasto tra il poeta e la città moderna, l'accento di delusione interessa al più una pienezza che si è momentaneamente sottratta, che è fuggita via o piuttosto è sfuggita, ma che può sempre riprodursi due passi più in là: il poeta non è ai margini ma al centro, è un mallevadore e un maieuta, il suo colmo espressivo coincide con l'elogio e con l'inno:

> Sere di Parigi ebbre del gin
> Fiammante di elettricità,

e l'elegia, il ricordo, il senso del tempo che passa non sono che fluidi, instabili, a loro volta energetici ingredienti della carica vitale. L'epoca (la «belle époque», bella per eccellenza rispetto ad altre solo perché alcuni uomini erano portati a darle credito come tale) è dunque sentita e vissuta non con l'accettazione dello stoico, ma nella fruizione dell'edonista, con un più di allegria, febbre, fervore, voracità: con quella ineguagliabile verve apollinairiana che nessuna versione italiana renderà mai. Volendo sbrigativamente fissare la formula che presiede alle forme costantemente accelerate di questa poesia, la cercherei nella combinazione di euforia e senso della fugacità per cui quella asseconda questo più che mimarlo, lo assorbe e al tempo stesso se ne nutre – come un vero e proprio controcanto alla constatazione triste che in qualunque altro caso gli si accompagna. A questo modo l'esistenza e i versi di Apollinaire rotolano verso la Prima guerra mondiale e si distendono nei Calligrammes, ma quasi senza scarto, quasi senza soluzione di continuità, sì che la guerra – a dispetto di ogni sua apparenza e realtà atroce – non è che il seguito dell'avventura o tutt'al più un ulteriore paesaggio, quasi per nulla un altro versante, niente affatto – se si esclude il margine di rischio fisico e individuale – il rovescio della medaglia.

Basterebbe per accertarlo esaminare il modo con cui sono affrontate le stesse situazioni belliche, retrovia e trincea, preparazione d'artiglieria e ora dell'attacco, analizzare le immagini che ne sorgono, così vicine e affini a quelle dell'amore, del viaggio, della città rutilante e notturna, così omogenee a queste nella comune radice analogica, nel flusso di associazioni spontanee che le accomuna... Come se la guerra potesse veramente essere vista come vitalità in evoluzione e niente altro che febbre di crescita, purga salutare, benefico per quanto doloroso salasso.

Lungi dal progetto di «cambiare la vita», Apollinaire è attratto dal moto che la cambia di per sé e a questo si adegua con impeto fedele. In tal senso la sua non è poesia di

contestazione, come oggi si direbbe e in vari modi si pratica o si escogita, e si presenta – per dirlo ancora con parole di Solmi – come un esempio lampante e irripetuto sin qui di «intesa con la propria epoca... qualcosa come l'integrale riflesso di un destino storico in un destino individuale». Abbastanza scarsi, peraltro, i segni di rottura o di ripiegamento anche se via via che la vicenda si avvicina al suo termine si farà più insistente il vagheggiamento del passato, proprio come nei discorsi dei quattro granatieri di Esercizio.

Da tutto ciò l'invincibile sensazione, per noi che guardiamo da questa distanza, di trovarci di fronte a un'opera con radici vividamente realistiche e con proiezioni, ripercussioni ed esiti per molti aspetti irrealistici e non più adottabili: che basti non tener conto di taluni dati o accreditare al poeta quanto la coscienza storica rifiuta, per essere investiti dal fiotto della sua energia e parteciparvi; mentre, per un altro verso, la poesia di Apollinaire non può non apparirci se non come un grande e robusto organismo in cui sanità e malattia, vitalità e virulenza si scambino entusiasticamente le parti – e siano già presenti come sintomi di un male quelli che il soggetto lirico avvertiva ancora come stimoli e impulsi di vigore.

Per questo, quanto fu euforico il corso dell'opera, risulta in qualche modo drammatica (come assistere a una lunga e infrenabile emorragia) la lettura che possiamo farne oggi.

1966

I «FEUILLETS D'HYPNOS»

Niente di meglio per una prima informazione su René Char e sui Feuillets d'Hypnos che questo brano tolto da un libro apparso di recente,[11] dovuto a uno scrittore italiano che ne ha studiato l'opera in più di un'occasione:

> Char, nato a L'Isle-sur-la-Sorgue, in Vaucluse, la petrarchesca Valchiusa, nel circondario di Avignone, il 14 giugno 1907, ebbe a partecipare al movimento surrealista: nel 1930 usciva quel lavoro a tre mani, centrale del surrealismo maturo, che è Ralentir travaux, autori, insieme al giovane Char, il padre del surrealismo, André Breton, e il suo poeta più rappresentativo, Paul Eluard. Successivamente Char, allontanandosi dal surrealismo, dopo che in Le marteau sans maître aveva dato un testo basilare, è come si allontanasse, è stato detto, dal diluirsi del linguaggio, dal suo sperdimento. Ha fatto opposto cammino: si è rivolto al centro, ha compresso la propria forza espressiva fino al punto di rottura, fino a farne sprigionare una poesia che ha fatto pensare a una reazione atomica a catena. La poesia infine si è avvicinata a un modo d'azione. E durante la guerra e la Resistenza, Char, col nome di battaglia di capitano Alexandre, ha preso parte al maquis con un'azione che egli ricavava dall'interno stesso della propria poesia per divenire l'azione di tutti gli uomini liberi di Francia contro l'invasore. Seuls demeurent fu in questo senso una bandiera. E i Feuillets d'Hypnos, stupenda raccolta di aforismi, sono uno dei più straordinari diari di lotta che mai combattente clandestino per la libertà, che è prima di tutto libertà morale, abbia scritto. La parola si fa azione: l'azione scappa dalla parola; ed ecco la ragione della loro superiore laconicità. Quasi radici, così ferite, di un'azione, che emettono linfa dopo averla succhiata dal terreno impervio e minaccioso della morte. Qui allora questo poeta ricerca nella libertà le ragioni stesse del proprio libero arbitrio. E la parola è arbitraria e corrusca, seppure come sonnolenta, con qualcosa dell'enivrement somnambulique rimbaudiano provocato dalla visione interna a cui è ancora attaccata, e dunque come

chiusa in sé proprio nell'atto dello schiudersi; e l'atto è straziante, drammatico, un soliloquio in pubblico. Parola, ridestandosi da un sonno primevo, davvero ipnotica in una sintassi che le resiste con la sua laconicità; fino a uscire dall'individuale come una parola d'ordine: coperta per quanto è una parola da scoprire, segreta per quanto è di tutti, solitaria per quanto muove a un'azione comune, anzi mette in comune un'azione.

Char era già noto in Italia senza che ne fosse data un'immagine propriamente critica mediante il volume Poesia e prosa[12] riversato pari pari a cura di Giorgio Caproni da Poèmes et prose choisis,[13] con l'inserimento a mia cura dell'intero testo dei Feuillets, che il volume francese riproduceva solo in parte. I Feuillets vengono oggi ripresi da soli in questa sede e riproposti al lettore come un saliente nella poesia francese di questo secolo non meno che all'interno dell'opera, tuttora in corso, del loro autore. Per quanto riguarda la traduzione, che risale al '58 e alla quale sono stati apportati rispetto ad allora alcuni ritocchi probabilmente opportuni, non posso qualificarla altrimenti da come Caproni qualificava la propria: un'imitazione italiana. «Dico imitazione» scriveva Caproni nella prefazione a Poesia e prosa «perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si tratta di poesia traslata, una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio.» Questo vale per qualunque «traslazione». Ma perché particolarmente per Char? E perché è particolarmente appropriato alla traslazione da Char il termine «imitazione»? In un certo senso la risposta la dà ancora Caproni nel rendere conto della propria lettura, della «ricchezza» di cui il lettore si sente investito nel leggere Char, ricchezza «che per un istante egli crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi s'accorge che... era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che risvegliarla, non inventando ma scoprendo...». Nessun termine infatti come «invenzione» o «costruttività» è più lontano, se non in senso etico, dalla poesia di Char, dai suoi connotati e soprattutto dal suo moto d'origine nascosto e dal suo sbocco sulla pagina. Cioè – e vale in particolar modo per i suoi aforismi fulminanti – non si può che traslare. Ogni ricostruzione dall'interno o a margine è inibita e risulterebbe arbitraria più che in qualunque altro caso. Direi che quasi non si dà problema di equivalenza basata su scambi, inversioni o riporti all'interno dell'economia del testo. Non c'è insomma quello scampo o quel recupero che la densità o l'estensione di tanti altri testi consentono di volta in volta all'operosità del traduttore. Le rettifiche, gli aggiustamenti, i rari espedienti riguardano solo l'orecchio o il gusto, cioè fatti di superficie, in rapporto alle possibilità della materia verbale di cui il traduttore dispone e si esercitano al più su una scelta tra singole parole o sulla decisione circa il giro da dare a una frase: niente altro. Lo si dice non tanto a illustrazione del lavoro di chi ha tradotto, quanto a riprova di certi caratteri – che vedremo – della poesia di Char.

Vale anzitutto la pena di raccontare qualcosa sulla storia «fisica» dei Feuillets, che a sua volta rientra nella storia personale di Char negli anni '43-44. Dopo una regolare chiamata alle armi nel '39 e la successiva destinazione al fronte franco-tedesco, Char entra fin dal '41 nella Resistenza, prende parte ad atti di sabotaggio contro le forze

italiane d'occupazione nelle Basses-Alpes e ai primi scontri a fuoco con quelle tedesche (novembre-dicembre '42). Nel '43 viene inquadrato come ufficiale nell'esercito clandestino di liberazione: è già il capitano Alexandre, futuro autore dei Feuillets e intanto caposettore (per l'esattezza: chef du Réseau Action Région 2 pour les Basses-Alpes) e responsabile di una «section atterrissage parachutage». Il curriculum si estende fino al dicembre del '45 e oltre a una quantità di atti di sagacia, chiaroveggenza e coraggio – alcuni dei quali trovano riscontro materiale, tanto da costituirne lo spunto riconoscibile, in taluni dei Feuillets – si insignisce di questa motivazione: «Chaque conseil qu'il a donné a sauvé des vies humaines. Il a été tant, que de nombreux villages des Basses-Alpes avaient pris coutume de n'agir qu'après son avis». Non stenta a crederlo chi ha avvicinato anche una volta sola quella fonte di calore che è René Char uomo. In quegli anni '43-44 il centro d'irradiazione fu Céreste, menzionato nei Feuillets, e non si nominava in quel paese René Char anche a distanza da quelle vicende senza immediatamente constatare – dice un attestato – «quanto a fondo egli fosse penetrato nel cuore di quella gente». Appunto in un muro di Céreste, al momento di trasbordare per aereo ad Algeri in missione speciale presso lo Stato Maggiore interalleato, Char nascose il carnet che conteneva questi testi insieme a note e osservazioni d'altro genere e ve lo murò egli stesso. Al suo ritorno stentò a ritrovare il nascondiglio e infine, ritrovatolo, ricopiò i testi su fogli intestati all'unità combattente distruggendo il carnet ormai ridotto in pessimo stato e aggiungendo nient'altro che La rose de chêne, l'epilogo dei Feuillets, scritta durante il soggiorno di Algeri. Pubblicata da Gallimard una precedente raccolta, Seuls demeurent, nel febbraio del '45, Albert Camus volle i Feuillets d'Hypnos per la collezione «Espoir» da lui diretta, sempre per Gallimard. Il libro apparve nell'aprile del '46 e si può dire che da quel momento data la fama, non solo francese, di René Char.

I Feuillets sono e non sono il libro poetico della Resistenza francese, ne riassumono il senso e al tempo stesso lo superano. Si iscrivono insomma sotto la voce «poesia della Resistenza» solo perché quella voce non potrebbe ignorarli. È vero piuttosto che esiste un nesso tra le ragioni profonde della poesia, la morale di Char e le vicende dell'epoca, quasi una fatalità, per cui egli appare naturalmente destinato a investirsene per la parte più tesa e acuminata. «Nell'azione fugace e impietosa» scrive un suo biografo e testimone[14] «il poeta ha trovato le regole più durature di un'etica d'eccezione che non esita ad associare al quotidiano.» E aggiunge: «Fu con piena consapevolezza dei rischi immediati come del pericolo che la qualità umana correva per il futuro che Char, sostenendo la lotta partigiana, decise di puntare sull'uomo e sul suo valore». Va bene, questo lo si potrebbe dire per qualunque poeta e scrittore «resistente» a illustrazione di una fase della sua opera, per un certo periodo e per forza d'eventi divenuta riflesso o impulso all'azione e identificatasi con questa. Ma leggiamo a distanza di tanto tempo quanto ancora può scrivere Char sulla poesia in generale, richiamandosi a Rimbaud («la poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant»).[15] «La poesia tirerà la corsa all'azione, mettendolesi davanti... come un veicolo pilota con la sua velocità risucchia a breve distanza un secondo veicolo che lo segue... come l'immaginazione visionaria fornisce l'immagine di ciò che sarà lo spirito forgiatore che lo stimola... La poesia sarà "un canto di partenza".

Poesia e azione, vasi ostinatamente comunicanti... L'azione accompagnerà la poesia per mirabile fatalità: la rifrazione della seconda nello specchio ardente e confuso della prima produce una contraddizione, comunica il segno più (+) alla maniera abrupta dell'azione... L'azione è cieca, la poesia vede... La poesia è la legge, l'azione rimane il fenomeno. Il lampo precede il tuono, illuminando dall'alto in basso il suo teatro, dandogli valore istantaneo.» Eccetera. Questi enunziati sono indiscutibili in rapporto alla tensione e alla lunga coerenza che li anima. Cioè, non intendo discuterli su quella che a me pare la loro effettiva improbabilità (ma s'impara di più da chi non ci assomiglia; e Char risponderebbe, credo, che al di fuori da questa visuale non esiste poesia, ma esercizio sedicente poetico: «la poésie est une tête chercheuse, l'action est son corps»). Farei comunque tesoro della tensione vivace al di là dell'episodio – sia pure di un grande episodio quale fu la Resistenza: «alla luce delle azioni politiche recenti – e prevedibili da parte della poesia[16] e di ciò che ne è disceso per il corso del pensiero, ogni azione che si giustifichi deve essere una controazione il cui contenuto rivoluzionario aspetta di liberarsi in un'azione proponibile di rifiuto e di resistenza, ispirata da una poesia che stia davanti e spesso in disputa con quella». Char, per il quale non hanno senso le rivoluzioni letterarie ma caso mai le rivoluzioni guidate dalla poesia, farebbe volentieri proprio, suppongo, uno slogan di cui dicono fosse istoriata recentemente Cuba: «Quando lo straordinario si trasforma in quotidiano, vuol dire che c'è una rivoluzione», vero e proprio riecheggiamento a distanza e inconsapevole di parole sue: «transformer le fait fabuleux en fait historique». C'è sempre qualcosa, un fait fabuleux o piuttosto una qualità preziosa, un point d'or a monte dell'evento e dello stesso impeto che l'affronta, un'attitudine da tenere sveglia: «Etre du bond. N'être pas du festin, son épilogue» dice al feuillet 197. La centralità e la frequenza di questi temi rispetto all'intera opera di Char non si risolve in una questione di contenuti ma è da riportare a un'attitudine in continua tensione verso l'identità tra vita e poesia. Se da una parte la poesia è «la vita futura nell'intimo dell'uomo riqualificato», dall'altra il vivere diventa «la conquista dei poteri straordinari da cui ci sentiamo attraversati a profusione ma che non esprimiamo se non in modo incompleto per mancanza di lealtà, di discernimento crudele e di perseveranza». I Feuillets ecco in che senso non sono il libro poetico della Resistenza francese. Sotto questo aspetto la disillusione che seguì, dovunque e inevitabilmente, era largamente prevista da Char; e il prevederla da allora, il prevenirla da allora, facevano parte, in qualche modo, del terribile gioco. Leggiamo il feuillet 195 e sarà chiaro: «Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec l'arome de ces années essentielles... me reconduire jusqu'au principe du comportement le plus indigent comme au temps où je me cherchais sans jamais accéder à la prouesse».

Sicché è da intendere come un monito piuttosto che come un rimpianto, ciò che egli scriverà più tardi, a quattro anni di distanza dalla grande congiuntura: «Non appena placata l'ondata selvaggia, le murene accorrono, la balena bianca s'allontana, la fede comune si dissolve... ma restano il pregio dell'azione compiuta, la parentela folgorante di alcuni uomini, e questo aroma inalterabile del primo slancio».

Anche per questo penso che non si sia visto libro poetico di quegli anni che al di là della propria occasione immediata sia tuttora leggibile in circostanze e ambiti analoghi a quelli da cui è uscito, come i Feuillets, nessuno che come questo parli con la sua intatta

voce di ieri a gente di oggi affratellata in armi come lo erano a suo tempo Char e i suoi. Nel Vietnam come nell'America Latina o nell'Angola: «Le temps des monts enragés et de l'amitié fantastique».

Le facili equazioni tra poesia, libertà e realtà che hanno formato presto la rettorica resistenziale e che ci hanno afflitto per alcuni anni anche dopo, finivano col costituire una giustificazione capziosa alla poesia o meglio al suo permanere nel bel mezzo dell'azione e del suo riflusso. La combattuta, messa continuamente in forse, rimessa continuamente in gioco identificazione di poesia e realtà aveva, ha in Char altre radici e altro passo. Viene da più distante, non s'imbatte nella Resistenza ma la assorbe e la ripropone più in là. Non ne è condizionata, ma se ne alimenta. Il male esiste; non ha come unica faccia la faccia di quegli anni, non è combattuto e vinto una volta per tutte. I suoi travestimenti sono infiniti, il nazismo non li riassume o li riassume nella misura in cui li rappresenta più direttamente o vistosamente. La qualità che Char chiede a se stesso in quanto poeta è rabdomantica. Il suo universo poetico è un sistema di segnali, la sua poesia una rete di segnalazioni e allarmi. Questa parte incredibilmente attribuita alla poesia nel rivelare, sia pure a intermittenze, le strutture del cosmo e nel determinare lo sviluppo delle vicende fa tutt'uno con la natura stessa della poesia di Char ed è il presupposto di una sintesi per la quale diventa impossibile scindere l'uomo dal poeta: l'illuminazione da epifania diventa giudizio e nei Feuillets addirittura norma di comportamento e di azione.

Non per niente l'estate scorsa leggendo Régis Debray mi sorprendevo di avvertire in quel testo dopo tutto teorico e non poetico una eco dei Feuillets o piuttosto inafferrabili, non precisamente localizzabili sintomi di parentela con Char. Questa parentela andrebbe guardata da vicino. In altri termini bisognerebbe riscontrarla su un versante ideologico, cioè esporla anche alle contestazioni che non mancherebbero di formarsi proprio e particolarmente su quel versante. Non vorrei che fossero Char e i Feuillets a farne le spese.

Il suggerimento, se è tale, va lasciato cadere non appena formulato, così come rinunzierei a stabilire qui quanto in Char sia rimasto di surrealista (quanto di adesione alle istanze di fondo), quanto sia stato rifiutato di quell'avventura, del relativo armamentario, gioiellerie, stretta osservanza, gusto raggelato nella ripetizione a vuoto, «letteratura», e quanto infine della sua esperienza abbia finito col riportarsi per sviluppo interno e nei suoi esiti alla grande linea della poesia francese che una vecchia convenzione critica identificava nell'equilibrio tra sensualité e intelligence. Dire della poesia di Char che si tratta di poesia «rivoluzionaria» significa ridurla a una lettura a senso unico, mentre è giusto dire che la sua poesia si vuole rivoluzionaria, o meglio non può non porsi come tale e al limite agire come tale: nel senso che ci sarà sempre in lui una «rivoluzione nella rivoluzione», un fare poetico che stia davanti all'azione e spesso in disputa con essa. Guardiamo i Feuillets. Il lettore di poesia – orrida specificazione connotante una preferenza insensata, quasi che fosse legittimo distinguere il campo della lettura in appezzamenti per vari tipi di amatori – stenterebbe a prima vista a riconoscervi, nella configurazione stessa della pagina, nella stessa successione delle righe, un libro di

versi. A sua volta l'origine del libro esclude l'esistenza di un laboratorio chariano. Char non lo si immagina seduto a tavolino a scrivere una poesia. Naturalmente non mi valgo della banale metafora che distingue il poeta dal letterato né alludo alle condizioni particolari in cui Char scrisse i Feuillets, ma alla rapidità, fulmineità, con cui la cosa di lui che leggeremo si forma dentro di lui. Sicché mai come nel caso di Char un poème, una poesia, è trascritto piuttosto che essere scritto: cioè, per quanto riguarda il lato, come dire?, manuale dell'operazione Char non scrive, ma letteralmente trascrive. Ci sarà magari nei Feuillets qualche eccezione, data dagli episodi, abbastanza rari, per così dire narrativi. Ma questa è allora una iscrizione ad posteros in memoria di alcuni uomini che... (un esempio per tutti: il feuillet 128). Altrove la classificazione a prima vista sarà di poème en prose. Poi ci sono, dominanti, gli sconcertanti aforismi. Questa degli aforismi, è una costante in tutta l'opera di Char. Nei Feuillets versi veri e propri, identificabili come tali, non ce ne sono, salvo forse (forse) La carte du soir, del feuillet 221 e poche altre righe di natura anfibia. Eppure, incontestabilmente, i Feuillets sono un libro poetico, cioè di poesia, indipendentemente dalla presenza di versi riconoscibili come tali. Non tanto strano per uno che ha scritto che con Rimbaud «la poesia ha smesso di essere un genere letterario, una competizione» per diventare «un'esperienza della totalità, fondata nel futuro, espiata nel presente». Vedo la poesia di Char come una continua, varia, autorigenerantesi citazione da un libro nascosto, ove s'intenda per tale la realtà nelle sue successive messe a fuoco, nelle sue versioni avvertite per un attimo autentiche. (Non diversamente si può dire che un testo poetico inizia la sua vera esistenza, entra cioè nel circolo delle esistenze e come tale serve, quando diventa citazione non a fine critico ma dentro la circolazione vitale – effetto sempre più improbabile, ma unica e superstite giustificazione della presenza di un testo.) In questo senso un'epigrafe appropriata all'intera opera di Char potrebbe essere ricavata dai due versi di Dante: «fede è sustanza di cose sperate / ed argomento delle non parventi».

Nel suo insieme antielegiaca, antinarrativa, antidiscorsiva la poesia di Char è poesia d'illuminazione, ellittica, oracolare. Ha le radici nell'istante e nel fenomenico e dunque – contro ogni apparenza – nel quotidiano. Ma non è, in alcun modo, poesia del quotidiano nella misura in cui rifiuta di essere gestione poetica della quotidianità.

Difficile pensare a un'altra opera poetica così formicolante di riflessioni sulla poesia, di vere e proprie definizioni della poesia all'interno dell'opera stessa, come quella di Char. Direi che questo soprattutto lascia esitante al primo contatto un lettore del mio tipo. Persino nei Feuillets, scritti nelle condizioni che sappiamo e determinati dalle vicende che sappiamo, la poesia oltre a essere protagonista o quasi, e costante interlocutrice, appare (ma vedremo che è un'impressione erronea) come un pensiero fisso, una stella fissa, un polo. E in più, dal ricorso che si fa ad essa sembra che si attingano energie, norme di comportamento, dicevamo, che sia la poesia in persona a dettare l'azione. Scrivere di Char è estremamente difficile nel senso che nessuna formulazione critica unitaria riuscirà a coprire tutto lo spazio aperto dalle ricorrenti e di volta in volta variabili riflessioni e definizioni che lui stesso offre con intento evidentemente non critico nel corso del suo incessante dibattito col reale. Perché in effetti non si tratta di riflessioni e definizioni,

bensì di prese di coscienza, di accertamenti di presenze, di testimonianze su verità momentaneamente palesi che alludono a una verità più corposa, globale ma inafferrabile perché in continuo mutamento. Quando Char nomina la poesia nomina il corpo della realtà, cioè la folgorante – ossia fugace – evidenza di questa. E a volte, nominandola, è come se alludesse a un testo preesistente e scomparso oppure a uno in via di formazione, al passaggio già avvenuto oppure prossimo e presentito di qualche divinità, di un evento di cui le parole siano sintomo o deposito o traccia superstite. Questo gioco di specchi tra poesia ed esistenza, tra soggetto e oggetto – per cui la poesia è di volta in volta soggetto di realtà e oggetto di poesia e viceversa – sconvolge le abitudini del lettore, lo costringe a spostarsi su un territorio diverso da quello sul quale normalmente si appresta a cogliere il frutto tangibile del fare poetico. Il territorio di Char è un campo di forze in vibrazione tra l'ineffabile della sensazione d'origine e la pronunzia che ne fissa la metamorfosi, libera da ogni caratterizzazione formale, e che permane anche là dove le righe scritte si condensano in sentenza, in riflessione pura, in pensiero, nello stile – che è ancora pronunzia – del pensiero di Char. Avvertire la presenza di quel campo di forze, di quello spazio che si gremisce e si svuota per riaffollarsi di organismi in tensione, porta a considerare l'intera opera di Char nel suo frastagliatissimo diagramma come un unico poème in continua formazione (e trasformazione) piuttosto che a fissarne culmini e singoli edifici o, come comunemente si dice, singoli risultati impressi sulla pagina. È il meno antologizzabile dei poeti secondo la normale prassi di questa operazione. Lo può essere invece all'infinito nel rispetto di certe linee di forza – o di frattura – che la sua opera, profondamente unitaria nel suo movimento, nella sua dialettica interna, nella sua frammentarietà di aspetto visibile impone a una lettura che sia soprattutto una convivenza.

Dovrebbe essere chiaro in che senso la poesia di Char risveglia e scopre, come dice Caproni, e non inventa. Non diversamente il lettore, piuttosto che inventare interpretazioni, scoprirà, verificherà in sé. Farà cammino inverso, magari al rallentatore, andrà a ritroso lungo il processo di cui la pagina, normalmente, non segna altro che l'esito.

«Le chemin du secret danse à la chaleur» (feuillet 201). Perché danse? È l'oscillazione, il tremolio del riverbero – mi dico. Potrebbe essere sbagliato, ma rende. Se contiene un'allusività sfumante in allegoria, alla base non può esserci che un riscontro sensibile (come in tutte le allegorie che incidono). Oppure: «Amer avenir, amer avenir, bal parmi les rosiers...» (feuillet 21).

Un ronzio, una vibrazione cupa d'insetti, di uno sciame, lega ballo, amarezza e presagio sullo sfondo del maquis... Nemmeno questo è elucubrato, ma suggerito dal testo, direi di prepotenza. Non si aggiunge alla lettura ma la promuove, aiuta a risalire.[17] Char non vi aiuta a leggere Char, presuppone le circostanze concomitanti, parla come se voi foste presenti a vedere e ascoltare. L'aiuto viene dall'esperienza, dalla verifica che il corso stesso dell'esistenza vi offre. Di Char si è detto che la sua terra natale, sempre presente alle sue parole, appare come il testimone invisibile e permanente della sua creazione (termine, questo, abbastanza improprio per quel che s'è visto):[18] sfondo e

platea al tempo stesso, ma anche matrice costante d'immagini almeno per l'ingrediente di fisicità che concorre a formarle.

Ora, sarà vero che i limiti tra interiorità e esteriorità, tra mondo di dentro e mondo di fuori sono arbitrari; sarà vero che si tratta di convenzioni del discorso: in ogni caso la metafora di Char («che accoppia due termini nell'energia della contrazione più violenta e laconica insieme»)[19] nasce dalla spontanea abolizione di quei limiti e non sarà semplice per il lettore, sarà cioè una sua conquista, cogliere d'acchito il punto esatto in cui i gesti, i moti, le azioni e reazioni della fisicità si innervano nel quadro di realtà invisibili che tendono a farsi visibili nel linguaggio una volta che siano percepite: «Niente di più distante dalla forma del discorso. E tuttavia ne ammette le risorse, ne accoglie le articolazioni della frase, interrogazione, apostrofe, invocazione, per cui i mutamenti logici riproducono certi moti del cuore; ma queste relazioni del di fuori, che esprimono la parte del linguaggio comune, sono riconquistati dalle relazioni del di dentro in cui arde, in una condensazione estrema, l'esperienza dell'intimità meno comunicabile o, in ogni caso, più prossima all'incomunicabile».[20]

Ancora Blanchot dice cose preziose su Char: «... la sua poesia è rivelazione della poesia, poesia della poesia e, come pressappoco dice Heidegger di Hölderlin, poema dell'essenza del poema». Non è tutto qui e non si citerebbe se non si fosse già notata l'inopportunità di collocare, per Char, poesia da una parte e realtà dall'altra (quando Char nomina la poesia nomina il corpo della realtà – dicevamo). La citazione porta altrove: «... il poeta nasce mediante il poema che egli genera... è posteriore al mondo da lui suscitato... il poema è la sua opera, il moto più vero della sua esistenza, ma il poema è ciò che lo fa essere... ma il poema non guarda alla poesia come a una potenza che gli sia anteriore e da cui debba aspettarsi giustificazione o esistenza». Cioè, capire che «le poème est créateur et premier» è capire che, sempre in quest'ordine dell'operare poetico (diciamolo a scanso di equivoci), «ciò che è generale dipende da ciò che è unico». Char sembra autorizzare da parte sua, proprio nei Feuillets, questa priorità dell'atto poetico singolo e della sua concretezza rispetto alla generalità della poesia come universo preesistente in astratto: «Le poème est ascension furieuse; la poésie, le jeu des berges arides», feuillet 56, che Blanchot non manca di citare in proposito, così come non manca di citare, da Moulin premier – raccolta precedente ai Feuillets – l'immagine che una volta per tutte condensa la concretezza dell'atto singolo: «Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème». «Bien être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine.» Un instant e matière-émotion. Fermiamoci per un momento a questi termini.

Da questa «poetica dell'istante»[21] (e le poetiche, si sa, sono dimensioni statiche non appena pretendono di suggerire ed esaurire in sé, nel proprio terreno, i metri della comparazione, della valutazione e del giudizio) partono diverse strade. L'istante può anche essere visto come un germe cui occorra una lunga maturazione e che dunque venga apparentemente messo da parte in attesa di successive fecondazioni e in vista, più o meno immediata, spesso tutt'altro che immediata, di elaborazioni, accrescimenti per altri apporti, accumuli, dilatazioni. Non è la strada di Char anche se può essere unico il

traguardo, comune alle strade che si svincolano dall'istante, e cioè: «L'immagine, nel poema, non è la designazione di una cosa, ma il modo con cui il possesso di quella cosa si compie... L'immagine poetica... pretende di restituirci il fondo della presenza della cosa, non la sua forma che è ciò che si vede, ma ciò che le sta sotto... In questa presenza nuova, la cosa perde la sua individualità di oggetto imprigionato dall'uso, tende alla metamorfosi in tutt'altra cosa e in tutte le cose, sì che l'immagine prima è a sua volta portata a cambiare e, immessa nel ciclo delle metamorfosi, diventa senza sosta un potere più complesso e più forte di trasformare il mondo in un tutto mediante l'appropriazione del desiderio».[22] Detto con altre parole un poème, una singola poesia, può porsi come una pretesa di globalità istantanea, di riduzione e configurazione del cosmo nello spazio e nei limiti in cui essa si forma. Per dire quale è la specifica strada di Char (cioè modi e tempi e giustificazione interna del formarsi del poème), mi sembra indispensabile questa integrazione di Poulet: «Qui non solo l'evento non si attarda nei meandri della durata. Balza, accorre, ha fretta di compiersi... D'improvviso, senza preparazione, il presente si presenta alla coscienza... Perché mentire, perché, grazie agli artifici del pensiero, voler sostituire al reale una finzione ideale?».[23] Credo non esista illustrazione più efficace del procedere di Char per la via diretta verso il fondo delle cose sull'orlo dell'impercettibile (questo è l'aspetto davvero arduo dell'operazione) e della metamorfosi istantanea: «la concisione chariana» dice ancora Poulet «il raccourci fascinateur che essa implica, il suo art bref sta tutto nell'esiguità del tempo concesso alle cose per il loro ingresso nella coscienza».

Che sia, quella battuta da Char, la strada più diretta non toglie che sia anche la più accidentata. La critica ha insistito, giustamente, sulla convivenza degli opposti nell'opera del nostro poeta, anzi sul loro rapporto dialettico. Come premessa alla lettura dei Feuillets bisognerebbe soprattutto restringere il discorso alla conversione d'energia tra impossibile e possibile, per cui puntare all'irrealtà è istanza di possesso pieno del reale, di una «conoscenza produttiva» di questo, secondo le parole stesse di Char. C'è un punto in Partage formel, che è del '42, su cui convergono l'attenzione del francese Blanchot e dell'italiano Bigongiari: «Reconnaître deux sortes de possible; le possible diurne et le possible prohibé. Rendre, s'il se peut, le premier l'égal du second; les mettre sur la voie royale du fascinant impossible, degré le plus haut du compréhensible».

Convergono, soprattutto, su quel fascinant impossible. Per cui – dice Bigongiari – «la poesia resistente di Char lotta punto per punto contro questo impossibile, nel senso che lo trasforma in fatto poetico». La Resistenza è dunque non l'avvio ma il banco di prova più palese e tangibile di quell'attitudine che da sempre porta il poeta a «tenere desti il coraggio e il silenzio» lungo l'arco intero della sua opera. I Feuillets – sui quali non si è voluto scrivere un saggio ma di cui si è inteso suggerire qualche direzione utile alla lettura, trascurandone di proposito le articolazioni e i nessi interni – testimoniano l'apertura di una poesia sulle probabilità dell'azione.

1968

GIORGIO SEFERIS

Parlando a Stoccolma in occasione del conferimento del premio Nobel, Giorgio Seferis dichiarava di sentirsi una contraddizione vivente: gli toccava di ringraziare i presenti in una lingua a lui straniera, il francese, per l'omaggio fatto alla sua propria lingua, «famosa nei secoli, ma assai poco diffusa nella sua forma attuale». Questo, che è stato il preambolo al primo dei due discorsi pronunciati in quell'occasione, va riportato alla conclusione del secondo, che esprime la gratitudine per aver ottenuto con la circostanza del Premio la possibilità di sentirsi nessuno, intendendo questa parola «nel senso che le diede Ulisse, quando rispose al ciclope Polifemo: οὔτις, nessuno, in questo flusso misterioso: la Grecia».

Discorso, appunto, di circostanza e persino un po' sibillino nella sua conclusione: del tutto limpido a chi abbia un tanto di familiarità con l'opera e ne abbia colto il tema dominante, che semplicisticamente chiameremo anche noi «la Grecia», tale è la sua preponderanza e al tempo stesso la sua intercambiabilità col mondo personale del poeta. Sentirsi nessuno non è qui un'espressione di modestia o lo è nella misura in cui dichiara l'appartenenza a una totalità che rimane «misteriosa» nel suo stesso rivelarsi e per questo imprendibile.

Giorgio Seferis ha vissuto gli ultimi anni della sua vita ad Atene dopo avere percorso vari gradi della carriera diplomatica fino a quello di ambasciatore a Londra. Ha lasciato il servizio nel '62 e non ci è difficile immaginare quanto sia stata problematica in lui la coesistenza tra lavoro «pubblico» e lavoro «privato»; così come non è difficile supporre che l'ultima fase sia stata solitaria, tra scarse visite e radi sguardi gettati oltre il muro del giardino di via Agras. Il precedente corso dell'esistenza aveva toccato una ragguardevole porzione di mondo in rapporto con le cariche rivestite via via e, in parte, con le vicende e le sorti del suo paese. Queste, sappiamo, nell'alternarsi di una stentata anemica democrazia e del periodico ricorso alla dittatura, da Metaxàs ai colonnelli, non sono mai state liete e Seferis le ha a modo suo condivise: in una condizione che sotto specie diverse è stata un poco sempre, idealmente o di fatto, la condizione dell'esule. Si tratta di un particolare esilio, che non va cercato solo nelle prolungate permanenze in terra straniera o nel più reale sradicamento in tempo di guerra da Creta all'Egitto al Transvaal e neppure nel finale autoesilio in patria; ma piuttosto in un'immagine continuamente perseguita e nel sentimento di questa, come di un'identità di volta in volta vacante oppure emergente di colpo con i caratteri dell'allucinazione o del miraggio, impossibile a fissarsi una volta per tutte. Le radici di tutto ciò sono lontane e profonde e si identificano con un trauma di gioventù. Seferis, nato a Smirne nel 1900, dovette trovare scampo ad Atene in seguito alla catastrofe e ai lutti del 1922, che costituirono tragedia – anche se alla memoria del mondo coevo appaiono remoti come e in un certo senso più della guerra di Troia – per tutti i greci dell'Asia Minore. In una situazione di per sé confusa, complicata dall'oscuro intrico di interessi delle potenze dell'Intesa, i fatti si svolsero sotto gli occhi dei rappresentanti di queste, sia diplomatici sia militari. Truppe turche entrarono a Smirne il 9 settembre di quell'anno e il 13 il fuoco avvampò su una lunghezza di due chilometri circa in venti punti diversi del quartiere europeo. Massacri e sevizie si svolsero anche alla luce del giorno e i turchi sparavano su quanti cercavano scampo verso il mare per un imbarco disperato su qualunque mezzo natante. Tra settantacinquemila e centomila fu

calcolato il numero delle vittime, molte delle quali giacevano sulla pubblica via. Lasciamolo dire a Seferis che cosa è stato: «Ormai è un fatto d'ordinaria amministrazione parlare delle distruzioni delle guerre. Ma è una cosa più grave avere dentro le viscere la repentina rovina d'un mondo vivissimo con le sue luci e le sue ombre, i suoi riti di dolore e di gioia, la fitta rete della sua vita. Avere ancora nell'orecchio lo scricchiolio delle sue giunture al momento del crollo».

Questo senso di lacerazione e di perdita irreparabile accompagnerà tutta la sua esistenza, ma insieme, paradossalmente, sarà parte cospicua del suo patrimonio. Gli farà avvertire, in patria, i sintomi della fatuità irresponsabile nei tempi che corrono alla rovina:

> Uno di loro viene da Salamina e chiede all'altro se
> «viene dalla Concordia»
> «No, da Piazza Statuto» risponde compiaciuto
> l'altro: «ho incontrato Gianni, m'ha pagato un gelato».

Ma al tempo stesso gli infondeva una particolare forza rabdomantica e trasfiguratrice rispetto ai dati, ai fenomeni, ai transiti della quotidianità:

> ... ho amato sconosciuti
> incontrati d'un tratto al trapasso del giorno,
> monologanti come capitani d'un'armata sommersa,
> segni che il mondo è grande.

La menzione insopprimibile di date, circostanze e luoghi lungo tutto l'arco dell'opera poetica di Seferis ci permette di fissare quasi per intero i momenti capitali della sua esistenza; ma la storia della sua vita coincide essenzialmente col continuo rinnovarsi dell'antico trauma proiettante lunghi bagliori e lunghe ombre sull'opera intera. In quanto all'uomo com'era, per quanto ne sappiamo dalle testimonianze dirette, la faccia che portava attorno non era quella del dolore o dell'angoscia e nemmeno dell'ansietà: era quella della passione vibrante sotto le apparenze del riserbo. O piuttosto affiorava in modo appassionato, trasformata dal contatto con oggetti e figure, l'intensità del dolore che stava al fondo dell'esperienza. In quel bellissimo libro (di viaggio? no, bellissimo e basta) che è Il colosso di Maroussi Henry Miller dice dell'uomo Seferis che è più asiatico di ogni altro greco da lui conosciuto: «languido, soave, vitale, capace di sorprendenti atti di forza e d'agilità». Quest'uomo che «vi viene incontro con tutto il suo essere, avvolgendovelo intorno al braccio con calore e con tenerezza» può partire in qualunque momento alla volta di un promontorio, di una catena di rocce, di un'insenatura, alla scoperta o meglio alla riscoperta della Grecia per leggervi la storia dei medi, dei persiani, dei dorici, dei minossidi, degli atlantei; ma anche per leggervi «alcuni frammenti del poema che andava mentalmente scrivendo... appassionato dal carattere sibillino di ogni cosa su cui posava gli occhi».

Lo stesso uomo, chiuso in un mondo a sua volta «chiuso» per definizione ma che può smisuratamente dilatarsi, quest'uomo consapevole della chiusura in cui normalmente è

posto a vivere, era d'altra parte curiosissimo di quanto avveniva nell'intero spazio geografico. Era uno che aspettava notizie in uno stato di segregazione, ansioso di darne a sua volta di sé e soprattutto del mondo che gli stava attorno, della sua ricchezza ignorata dai più, e insieme ossessionato dal presentimento che la voce sua e del suo popolo con lui sarebbe caduta nel vuoto, non sarebbe stata percepita:

> Non è la mia opera che m'interessa al di sopra di tutto: è l'opera, senza alcun possessivo: è questa che deve vivere, ove pure in essa si brucino i nostri contributi individuali. Ho la più chiara coscienza che non viviamo in tempi in cui il poeta possa credere che l'attende la fama, bensì in tempi di oblio. Ma questo non m'induce a essere meno devoto al mio credo: lo sono di più.

Se dovessi dare un consiglio al lettore che si avvicina per la prima volta a Giorgio Seferis, gli direi di leggersi anzitutto Il Tordo, quindi le pagine del Diario '46 che ne accompagnano la genesi, successivamente la Lettera sul «Tordo»; e infine di rileggersi Il Tordo (e così via, perché in realtà una poesia non si legge, si convive con essa). Lo suggerisco sulla base di un'esperienza che io stesso ho fatto, non perché con Seferis abbia cominciato di qui, ma perché è raro disporre di un ausilio così completo ad opera della stessa mano; e lo suggerisco ponendomi come lettore medio perché difficilmente può essere qualcosa di diverso uno che non legge nell'originale o non può cogliervi altro che il barlume disceso dalla reminiscenza del greco antico imparato a scuola e troppo presto abbandonato. Lettore medio ma interessato in modo non generico, cioè facente parte di un uditorio che si suppone avere «dati sentimentali comuni» con l'autore e col testo: cioè lettore «idoneo», nella misura in cui è disposto a porsi nel «mutuo, illimitato rapporto fiduciario» che secondo Seferis caratterizza il mondo dell'arte e il suo dinamismo nel sempre rinnovato confronto col tempo e con le generazioni.

Per tornare ai versi del Tordo, non è che l'operazione consigliata sia in se stessa risolutiva e conclusiva: serve ad avviare il rapporto di cui sopra o ha qualche probabilità di avviarlo, per la sua peculiarità di occasione rara, anche presso chi non vi sia vocato o sia portato a confonderlo con la buona volontà di tipo nozionistico. Chissà che un qualche spiraglio non si faccia strada in lui a intendere che «lo scopo ultimo di un poeta non è descrivere le cose bensì crearle nominandole» (dove «crearle» significa piuttosto «farle esistere» che non evocarle magicamente).

Mentre sta scrivendo Il Tordo Seferis si domanda: «Perché si scrivono poesie? Perché, per quanto siano così arcane (per chi le scrive), si stimano più importanti d'ogni altra cosa nella vita? Questo bisogno vitale».

Così poste, le due domande possono in parte sviare l'attenzione dalla convinzione di fondo (il «bisogno vitale»); e la seconda, solo in apparenza però, sembra rispondere alla prima con l'aria di mettere la poesia al di sopra di ogni valore – in realtà aggrava il primo interrogativo, il precedente perché. Credo che Seferis, se interrogato su questo punto, converrebbe sullo spostamento del «perché» il più vicino possibile al «bisogno vitale» e al suo soddisfacimento. Il che porta l'ascolto più a monte, non tanto cioè sullo «scrivere una poesia» e insomma sull'operazione poetica quanto invece sul sentimento, abbastanza misterioso e inesplicabile tuttora, di ineluttabilità che la origina e la accompagna. Detto

in altri termini: si è (uno è) alle prese con qualcosa che si è impresso in noi imponendosi dall'esterno. Questo qualcosa che diventa oggetto vorrei dire misterioso a partire dal momento in cui ci si impone a preferenza di altri, ci stimola o anche ci provoca, vogliamo farlo nostro: può concedersi di colpo dopo averci resistito per anni oppure è già in noi prima ancora che ci si sia resi conto che è entrato nella sfera dei nostri interessi espressivi. È difficile fissare il momento in cui è scattata la decisione di farne oggetto di una poesia: sappiamo solo che la strada, una delle strade, di una tale (illusoria) appropriazione passa attraverso l'operazione poetica: «questo bisogno vitale», non di scrivere versi ma di fare i conti in questo modo con alcuni oggetti e figure in cui ci imbattiamo, con alcune vicende che attraversiamo o che ci attraversano.

Ecco dunque «fra l'isoletta e la costa [di Poros] sommerso il "Tordo". Solo il fumaiolo emerge di poche dita dall'acqua, l'affondarono per non farlo prendere dai tedeschi. L'acqua, appena increspata, e il gioco del sole hanno fatto sì che il vascello sommerso, coi suoi alberi rotti... fluttui ora come un vessillo, o un'immagine opaca dentro il cervello». È un'annotazione del Diario '46. Non è assurdo ravvisare tra il fumaiolo emergente e l'immagine opaca dentro il cervello il primo movimento, o stimolo o vibrazione, attorno al quale si è poi formata la volontà (il bisogno) di costruire la poesia, il poemetto, che ha poi preso il titolo dal nome dell'imbarcazione affondata. Che sia stata affondata per sottrarla ai tedeschi e che ne abbiano poi fatto scempio i borsari neri – come precisa il barcaiolo a Seferis – sono dati accessori, rimasti inutilizzati dal poeta. Questa fluttuazione come di vessillo accennava ad altro. A che cosa? Sarebbe stato scritto, Il Tordo, per dire quella cosa, quella fluttuazione? Evidentemente no, a meno di non affermare che l'origine di una poesia è quella poesia stessa. Il Tordo è ben altro – e non importa affermarlo in senso quantitativo. Voglio dire che è addirittura irrilevante stabilire che è infinitamente di più. Occorre tuttavia intendersi su questo di più: «Il mio lavoro» dice Seferis «non consiste nel seguire idee astratte, ma nell'udire cosa mi dicono le cose del mondo, nel guardare come s'intrecciano col mio spirito e col mio corpo, e nell'esprimerle». C'è sempre a questo punto qualcuno pronto a domandare di quali cose si tratti e di quale mondo; e quale sia la portata di «cosa dicono» quelle cose. Normalmente, di fronte a tali domande, da qualunque parte vengano, formalista o contenutista, la poesia, l'oggetto poetico vengono messi bellamente da parte e su essa prevale il «discorso» – che è un modo di rendersi (lo ripeterò fino alla noia) ciechi e sordi di fronte alla poesia o, se si preferisce, alle poesie che si scrivono. Continuo a pensare che il poeta non dice la verità, anche se può concorrere a dirla o può sembrare, magari per coincidenza storica, a volte per divinazione anticipante, che sia toccato a lui di dirla. La verità sui generis che viene da lui è in stretta connessione con l'oggetto misterioso, dicevo, che gli si è imposto tanto da farsi scegliere dalla sua attenzione, o che ha scelto lui, il poeta, per palesarsi ed esistere, per arricchire il mondo di sé, della sua presenza prima non percepita o percepita nella luce normale del dato del tutto ovvio. Occorre dunque, anzitutto, stabilire la cosa, tenere lo sguardo su questa, sapere che intorno a essa si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro di accentuazioni, riduzioni, selezioni, scarti e ancora accentuazioni.

«Ogni spiegazione d'una poesia è, credo, folle» dice ancora Seferis; e lo dice, si badi,

proprio nel cercare di portare luci alla lettura del Tordo. «Lo sa bene chi abbia una pallida idea di come lavora l'artista. Può essere vissuto molto, avere imparato molto, può aver fatto i salti mortali. Quando arriva il momento di creare qualche cosa, la bussola che lo governa è l'istinto, che sa, prima di tutto, trarre alla luce e sommergere nella penombra della coscienza le cose, i toni (direi meglio) che occorrono o non occorrono, o che occorrono solo perché nasca quel qualche cosa: la poesia. A quei materiali non pensa più: li palpa, li soppesa, ne tasta il polso. Quando l'istinto è maturo a mostrare la via, il sentimento più ardente può diventare rovinoso e inutile come il pensiero raggelato: può dare balbettamenti. La poesia, dal punto di vista tecnico, la definirei "logo armonico" ponendo l'accento più forte sull'epiteto, inteso nel senso del nesso, della concatenazione, della corrispondenza, dell'opposizione fra un'idea e l'altra, fra l'uno e l'altro suono, l'una e l'altra immagine, l'una e l'altra emozione. Una volta ho parlato di orecchio poetico: intendevo l'orecchio capace di distinguere tutto ciò.»

Un preciso corollario può aggiungersi a queste dichiarazioni: un poeta non è poeta una volta per tutte, nel senso che non ha avuto una volta per tutte il cosiddetto dono della poesia. Non lo è nemmeno nel modo di accostarsi alle cose e nel momento in cui le accosta: salvo equivocare sull'«abito» dell'accostamento, cioè sull'esteriorità, che facilmente diventa abitudine. Lo è invece, volta per volta, successivamente all'incontro e nell'articolazione che questo assume in lui, nel suo lavoro, sempre che questo gli si sia imposto come oggetto, suscettibile di trasformazione in oggetto poetico. E allora si potrà anche supporre che la figura del poeta si sia annullata nelle poesie che ha scritto.

Attenzione dunque ai versi:

> Udii la voce
> mentre guardavo il mare, per discernere
> un vascello affondato da anni: si chiamava il «Tordo»:
> un naufragio da poco: le alberature rotte
> fluttuavano sbieche nel fondo, come tentacoli
> o memorie di sogno, indicando lo scafo,
> bocca opaca d'un gran cetaceo morto
> spenta nell'acqua. Attorno
> si dispiegava una bonaccia immensa.
> Altre voci, a vicenda, a poco a poco
> seguirono...

e a quest'altra confidenza nella parte della Lettera che li concerne:

> Vedo le alberature come le frecce che si tracciano sui cartelli ad indicare la strada: la strada per «il paese dei sogni».

Eravamo partiti dal semplice dato vissuto, il fumaiolo emergente, le alberature rotte, la fluttuazione, e ci siamo affacciati sul «paese dei sogni». L'indicazione che Seferis ne dà è necessariamente sommaria e addirittura riduttiva (le frecce dei cartelli stradali; il paese

dei sogni) ma rende conto del tragitto, dello scatto, dello stacco, del salto. Soprattutto della concatenazione, come Seferis chiama la stabilità, contiguità, coincidenza, omogeneità di cose, dimensioni, enti in se stessi estranei, eterogenei, distanti. Lo sguardo sul relitto si è aggregato una voce, questa voce altre voci; e di pari passo un ordine etico ha trovato il tramite e lo sbocco in un altro ordine, addirittura nel suo opposto:

> ... le sensazioni del corpo, il piacere, ci mandano all'altro mondo, dai morti, perché ci insegnino il ritorno. In effetti quel che chiamiamo erotismo ha un gran peso, come mostrano molti esempi, nella nostalgia e nello sforzo dell'uomo per un finale riscatto, che alcuni chiamano ritorno a un paradiso perduto e altri unione con Dio... ho sentito una gioia segreta che già la mia stessa consequenzialità m'avesse guidato da Elpenore il sensuale al regno dei morti...

La parte, il valore che il lettore assegna a quest'arte dei trapassi e delle concatenazioni è per me determinante nel qualificarlo come lettore di un testo poetico: dovesse puntare sulla trascrizione culturale dell'alternanza – e della conciliazione – dell'erotismo e del finale riscatto per cominciare a interessarsi al testo, lo direi un duro d'orecchi se tutto ciò non fosse stato preceduto dal sussulto, dal brivido, dalla meraviglia per la folgorante conversione della cosa osservata in totalità, della sensazione in visione. Se non compiesse, cioè, per conto proprio e sull'impulso rappresentato dal testo, lo stesso tragitto dell'autore:

> quando scrivevo Il Tordo non avevo coscienza precisa dei particolari così come ora li annoterò.

Poche poesie in Seferis, come questa del Tordo, sono il risultato di una vera e propria spinta costruttiva; ma questa spinta, se la scomponiamo nei suoi elementi, è l'opposto di qualunque programmazione: è la registrazione di una reazione a catena, spontanea ma controllata.

Seferis è uno che parla ancora di catarsi (resta da vedere come e perché, a che punto ideale del suo orizzonte) e ciò non è senza rapporto con la sua convinzione che la dimensione estetica esiste ed è individuabile. Un altro rapporto, l'abbiamo visto, gli è ben presente: quello che intercorre tra il dato vissuto e la vita del testo. Diciamo pure, più in generale e semplificando, tra l'esistenza e le opere, la realtà sensibile ed esistenziale e la letteratura. A guardare taluni degli ultimi moti dell'operazione letteraria, si dicano di crisi oppure no, si desume che quest'ultimo rapporto è saltato, o meglio è ignorato in quanto irrilevante: giacché di propriamente saltato c'è il primo termine del rapporto, quello esistenziale, mentre il secondo, la letteratura – comunque si presenti, in veste poetica o narrativa o saggistica eccetera –, è assorbito nella più ampia nozione di scrittura. Quest'ultima ha come ritagliato un piano, o piuttosto una conca nel reale; quasi che, ignorato ogni altro piano al di qua della scrittura, questa si impegnasse a costruire di per sé e all'interno di se stessa, in piena autosufficienza critica – critica e scrittura accampandosi insieme sulle rovine dell'estetica – un proprio modello di realtà, che

verrebbe poi a coincidere col tracciato che la scrittura compie nel percorrere la foresta dei segni. Detto altrimenti, la coscienza e la decisione dello scrivere si porrebbero oggi a un punto o a un livello, non importa se più avanzato, comunque diverso da quello al quale si pongono, ad esempio, per Seferis. Il quale a questa rinnovata coscienza, a questa operazione che si vedrà se sarà stata o no copernicana, risponderebbe molto probabilmente con gli ultimi due versi delle Note per una «settimana»:

> A un bicchiere d'inchiostro preferisco
> una goccia di sangue.

Questa digressione non l'ho fatta a caso. È stato per determinare l'opposto di quello che a me sembra il livello consapevolmente più basso da cui muove Seferis: quota Elpenore, vogliamo chiamarlo così? Elpenore, inutile soffermarsi a illustrare più di quanto già facciano i testi e le note del volume la figura di questo compagno di Odisseo addormentatosi quando meno avrebbe dovuto e caduto nel sonno. Ma Elpenore è anche il vaso prima di essere invasato dal nume, Elpenore è il lettore che non ha ancora aperto gli occhi sull'opera che sta leggendo, è il poeta stesso che osserva il fumaiolo oscillante sull'acqua increspata e non ne ha ancora individuato l'indicazione, il linguaggio allusivo, il parlare per cenni. Direi che Seferis ha cominciato a essere Seferis da quando ha individuato quota Elpenore; e sempre, da allora in poi, o quasi sempre, è di là che Seferis prende le mosse (voglio dire le mosse per costruire quella cosa concreta che è una poesia e senza la quale il poeta non esiste in quanto poeta).

Ma che cosa è in realtà quota Elpenore? È l'esistenza, la piattaforma esistenziale dell'ancora indifferenziato, del non percepito appieno, o dell'appena percepito per via sensoria, non necessariamente del banale e del qualunque, ma anche di questo; è insieme il naturale terreno su cui si svolge la lotta dei contrari, che ancora una volta potrebbero identificarsi nei termini troppo logori della luce e della tenebra – troppo logori se il grande tema della luce, e dunque del suo contrario, non assumesse in Seferis, lungi dal costruire un presupposto stabile, il senso di un esito intermittente, di un intervento per nulla provvidenziale e garantito:

> ... dietro la trama dell'estate attica c'è il nero pauroso... tutti siamo ludibrio di questo nero... questo mondo chiuso, sempre sul punto di sprofondare nell'abisso nero, sempre in lotta per vivere e respirare in questa esigua striscia d'oro, e intanto senza speranza di scampare al naufragio.

Il «mondo chiuso» che si allarga smisuratamente non appena acquista coscienza di questa vicenda dell'«angelicata e nera luce», della luce che ha in sé il suo contrario («in fondo io sono questione di luce»), vive in continua oscillazione tra una quotidianità di Elpenori, di «marittimi in disarmo» che non sanno di esserlo («che vogliono costoro che si credono di trovarsi ad Atene, al Pireo?») e la pietrificazione («il capitano resta pietrificato, tutto bianco e oro», le statue, la tenue memoria del re d'Asìne divenuta roccia, un nome che copre un'esistenza come la maschera funebre il morto che sta sotto). Ma non eccederei in una stretta contrapposizione tra un presente oscuro e avvilito e un perduto

splendore più o meno mitico, che scadrebbe presto a formuletta ripetitiva. Tutto è in realtà compresente, si tratti della guerra di Troia o della lotta di liberazione per Cipro, delle guerre persiane o della presa di Creta nella Seconda guerra mondiale. Lutti, sventure e resurrezioni sono inclusi e ricorrono nella grande struttura mobile a più commutatori che è la poesia di Seferis, regolata dalla «questione di luce» che abbiamo appena osservato e che non ammette un di qua e un di là, non un di sotto e un di sopra, non un Paradiso e un Inferno, ma contiguità laceranti e alternative compresenti: cioè un destino tutto terrestre che riesce a dilatarsi dal niente e dal minimo fino alle dimensioni del cosmico, lasciando l'impressione che nessuno spazio resti inesplorato e deserto nemmeno quando assume le proporzioni del desertico e dell'oceanico.

E pensare con quanta avversione e fastidio avremmo allontanato da noi, per tutte le buone ragioni che sappiamo, un libro che ci avessero detto gremito di gorgoni, nereidi, argonauti, anadiomeni e simili se poi non ci avessimo trovato, semplicemente, la Grecia morta e viva strettamente allacciate e con essa un paesaggio e attraverso questo i lineamenti di una condizione umana. Mitici sì, ma di un mito restituito alla pienezza del sangue. È importante accertare che l'antichità classica non ha in queste pagine una posizione di privilegio, ma caso mai di sottofondo a tratti occultato, a tratti in prepotente emersione, rispetto alla Grecia di oggi. Questa, basta guardarla da semplici viaggiatori per capire l'assurdità del riportarla al modello della purezza attica. Sotto questo aspetto la poesia di Seferis si pone come una risposta articolata e variabile a un'unica, angosciosamente ripetuta domanda: che cosa è diventata, che ne è della Grecia? Superato da una parte il crepuscolo e il rimpianto (il vagheggiamento inane, l'idolatria) dall'altra l'estetismo (l'immobilità del mito), Seferis ha puntato decisamente alla linea del tragico, che in questo caso non può essere che una circolarità di temi ricorrenti, un perpetuo riproporsi di situazioni tipiche, sia che prendano le mosse dalle peripezie di Odisseo sia che grondino del sangue degli Atridi: tutto è già avvenuto e tutto nuovamente avviene e avverrà: la Grecia è dovunque e da nessuna parte, «la Grecia viaggia, viaggia sempre».

Per questo Seferis è un lirico perpetuamente calamitato dall'epos.

Queste cose le ha viste e dette meglio, in poche parole precise, lo spirito fraterno di Henry Miller. Prendete Il colosso di Maroussi e leggete quello che vi sta scritto a proposito di Eleusi:

> A Eleusi ci si adatta come al cosmo. Esteriormente, Eleusi può sembrare diroccata, un rudere del passato; in realtà è ancora intatta, e siamo noi i ruderi, la ruina dispersa, sbriciolata in polvere. Eleusi vive, vive eternamente in un mondo agonizzante. L'uomo che ha colto questo spirito di perennità onnipresente in Grecia e che ne ha pervaso la sua poesia è Giorgio Seferiadis, il cui nome di battaglia è Seferis.

A parte che nell'Eleusi che vive, vive eternamente, ritrovo l'eco della Grecia «che viaggia, viaggia sempre» e che l'autoidentificazione nei ruderi rintocca quasi alla lettera in alcuni versi scritti posteriormente da Seferis (vedi appunto Il Tordo, II: «In realtà / non sono quelli i resti: il rudere sei tu»), a parte ciò, queste poche frasi di Miller portano un

correttivo a quanto si diceva sul passato mitico nel senso che lo precisano e lo mettono a fuoco. Quel passato non tanto conta come modello irraggiungibile quanto perché in esso è lampante un diagramma delle sorti, misurabile il ritmo di una condizione non solo ellenica ma perennemente umana.

Tutto ciò è ora come scritto in segreto nel paesaggio. E Seferis lo ha decifrato e letto, Miller lo ha riletto, tra rovine precipizi isole e mare dove si stagliano apparizioni improvvise che non hanno età o ne hanno una ben precisa, quella che il mito attribuisce loro, per forza di allucinazione. Qui l'entusiasmo biologico di Miller diverge dalla linea tragica di Seferis: l'uno si alimenta anche del nero – «a quel nero così pauroso che avvertii così intensamente dietro l'azzurro» ha scritto altra volta Seferis –, lo incorpora e lo assimila, nella sua ebbrezza di scoperta, come una delle tante nourritures terrestres che la Grecia, l'Ellade, gli offre; l'altra non può che ribadire l'urto, la contraddizione, l'alternanza delle sorti per cui il momento della grande luce è a un passo dalla tenebra assoluta:

tu sei
in una grande casa
con tante finestre spalancate,
corri da stanza a stanza, e non sai
dove guardare prima,
ché fuggiranno i pini, le montagne
specchiate e il pigolio
degli uccelli,
si farà vuoto il mare, vetro frantumato, al vento
di Nord e Sud,
e si faranno vuoti i tuoi occhi di luce
come d'un tratto, insieme,
tacciono le cicale.

Davvero è difficile, dopo che si sia attraversata questa arte di contrasti, dopo questo grande bagno che è la lettura delle poesie di Seferis, pensare all'estate alla luce al mare in un modo diverso. Diciamolo pure superficialmente: ha dato voce e fisionomia al fascino della Grecia nell'atto stesso che ne faceva avvertire il cupo e fondo dolore. Miller tutto questo lo ha sentito e se ne è estasiato fino al punto di scrivere: «la Grecia non è un piccolo paese: è straordinariamente vasta. Nessun paese che ho visitato mi ha dato un tale senso di grandezza... La Grecia potrebbe assorbire gli Stati Uniti e l'Europa insieme. La Grecia è piccola come la Cina o l'India. È un mondo d'illusione. E il greco stesso è dovunque, come il cinese. Ciò ch'è greco in lui non si smussa e scompare coi continui viaggi».

È quanto si potrebbe ripetere in certa misura per la biografia e per l'opera di Seferis, per lo slargo, la dilatazione, il viaggio che partendo dalla polvere e dall'albero assetato fino al popoloso deserto della luce ha fatto compiere alla sua «terra chiusa, tutta monti».

Credo che nemmeno una lettura in chiave sociologica negherebbe a Seferis il merito di

essersi immedesimato poeticamente nella condizione di un paese sottosviluppato quale è la Grecia e di averle al tempo stesso rivelato le sue perenni risorse, l'energia che può farla risorgere anzitutto moralmente; salvo poi (ma è un rimprovero che lascio volentieri a tutt'altro tipo di lettore) rimproverargli il motivo della desolazione e dell'agonia come una specie di incantamento funesto o di autocompiacenza destinata a bloccare il suo popolo nell'immagine suggestiva ma rassegnata della Grecia come perenne agonia. Certo, dopo questa ubriacatura milleriana e seferiana di Ellade, uno potrebbe anche avvertire lo stridore con l'ultimissima e odierna condizione della Grecia e nutrire forti dubbi, ancora una volta, sull'effettiva e palpabile idoneità della poesia a mutare qualcosa nell'uomo. In altri momenti, tra i più bui della storia di questo secolo, Seferis è stato sfiorato o addirittura inciso da tali dubbi: o in forma di dolorosa e quasi allucinante preveggenza (si veda la straordinaria poesia L'ultimo giorno: la data è importante, febbraio 1939) o in termini di riflessione ineluttabile, di peso inamovibile della coscienza, come nella straziata Ultima tappa (Cava dei Tirreni, 5 ottobre 1944):

> la nostra mente, una foresta vergine
> d'amici assassinati...
> stilla di giorno, stilla nel sonno
> memore angoscia.

Ho letto, non ricordo dove, che Seferis si è una volta turbato per il fatto di dovere la sua notorietà in patria, più che altro, a pochi versi musicatigli da Theodorakis. Il discorso si riporta qui sui lettori o meglio sul lettore «idoneo». La domanda: «fino a che punto un greco di questo secolo si riconoscerebbe nella poesia di Seferis?» a me sembra del tutto vana, almeno se confrontata con uno dei primi requisiti di un poeta: la (difficile) fedeltà a se stesso. A questo tipo di discorso Seferis ha dato la sua onesta e concreta risposta con varie riflessioni sulla poesia contemporanea. Ma esiste un'altra risposta, che solo può intersecarsi con la poesia impegnata o meno: la parola e l'azione giusta detta e compiuta al momento giusto. Seferis ne è capace. E comunque «il punto non è chiedersi s'il est question d'être relu ma piuttosto dire: io scriverò così, e accada che può, per tenere vivo quello che esprime la mia vitalità. Tutto ciò mi fa vedere la differenza fra un grand'uomo di un grande continente letterario [allude, abbastanza polemicamente, a Gide], e un minore che s'è sviluppato in un angolo della terra remoto e scomodo e s'è avvezzato a non attendersi ricompense – a lanciare bottiglie a mare».

La contrapposizione del Licabetto e del Boulevard Singròs («ho amato una volta il Boulevard Singròs») all'Acropoli e al Partenone sarà polemica, ma è significativa nel marcare una coesistenza, così come quando, nel libro citato, Miller dichiara di preferire una qualunque casupola ai piedi dell'Acropoli all'Acropoli stessa. Contano in realtà le stratificazioni e l'impasto, enormemente suggestivi per Miller, intriganti e dolorosi per Seferis. Non si può amare, ad esempio, Atene se non si ama in essa la commistione di europeo e asiatico che ne fa, al di là dell'ellenismo, una Parigi costantinopolizzata. Siamo ancora una volta dalle parti di quota Elpenore. L'avere sentito questo, l'aver mosso di lì

ha concesso a Seferis di squadernarci davanti libri affollati di mitologia senza suscitare il nostro fastidio anzi riappassionandoci ad essa. In che misura? Nel leggere Dante e in particolare il canto di Ulisse, al verso famoso «in fin che il mar fu sopra noi richiuso» così reagisce Seferis:

> ... mi lascia, più di ogni altro, l'indelebile cicatrice della scomparsa definitiva del mondo antico.

Se si volesse un esempio di ciò che s'intende per vitalità di un testo, eccone uno. Più in generale ci dice qualcosa di molto preciso sulle radici della sua poesia che sboccano su un «mondo chiuso» per definizione e sprofondano lontanissime in un mondo immenso. Anzitutto, la familiarità con la cultura classica: voglio dire con le figure che vi si agitano e con i suoi autori: con Edipo come con Eschilo; con Odisseo come con Platone. Una familiarità, sottolineo, che è di respiro e di sangue, di aderenza costante alle nervature del cosmo. Non so quanti di noi, abituati come siamo a far nascere la letteratura dalla letteratura piuttosto che da un prius che c'investa in quanto sensibilità, coscienze e individui, possano in buona fede vantare una analoga particolarissima familiarità, ad esempio, con Dante e con i suoi personaggi, tale da permetterci una dichiarazione come la seguente:

> Penso talvolta a Eschilo, non già titano o ciclope, quale vogliono presentarlo talora, ma uomo che sente e parla, molto vicino a noi, che accoglie gli elementi della natura o reagisce ad essi, come noi tutti... vedi questi cordoni che legano l'uomo agli elementi della natura: questa tragedia che è a un tempo fisica e umana, questa familiarità.

E ancora:

> In Grecia si è più amici, più familiari col tutto. Non so come dirlo: un'idea diviene cosa con una facilità sorprendente. Sembra che prenda corpo quasi fisiologicamente sulla ragna del sole... Forse ciò spiega certi aspetti del nostro temperamento che stupiscono gli stranieri, e forse ha qualche rapporto con l'impianto della tragedia antica.

L'idea che diviene cosa è uno spunto che ci porta nei paraggi dell'opera di T.S. Eliot, che il nostro poeta ha ammirato e studiato: «la poesia di Eliot mi veniva a offrire qualche cosa... che non poteva non commuovermi come greco: l'elemento tragico».

Si è parlato, con troppa approssimazione, di un debito di Seferis verso Eliot senza valutarne l'effettiva natura. Sull'opera del greco Seferis l'opera dell'anglo-americano T.S. Eliot, per le ragioni che le pagine dedicate a questo tema da Seferis illustrano ampiamente, ha avuto una funzione essenzialmente maieutica: di rivelare a un greco quanto di cosmico contenesse la sua grecità e in quale senso potesse riconoscersi la sua poesia una volta inteso questo.

Anche le scelte linguistiche di Seferis (il parlato contro la lingua letteraria o, come ci insegnano, la preferenza accordata alla dimotikí contro la katharèvusa) indicano come fosse necessario risalire da queste cosiddette basse quote a quote cosiddette alte per

riuscire memorabile. Non posso verificare, ma mi pare di capirlo leggendo per esempio questi versi nella loro resa italiana:

> La nostra terra è chiusa. Chiusa
> dalle nere Simplègadi. Nei porti, la domenica,
> quando scendiamo a prendere un po' d'aria,
> vediamo rischiararsi nel crepuscolo
> legni rotti da viaggi interminati,
> corpi che più non sanno come amare.

La storia della lingua greca come ce la racconta Seferis, è a sua volta una appassionante e drammatica avventura. E bisognerà dire una volta per tutte della rara, anzi eccezionale coerenza, complementarità e quasi simmetria tra loro dei vari interessi che Seferis investe di volta in volta trascorrendo dalla poesia alla prosa, dall'invenzione alla riflessione, lungo i tre piani dell'esperienza – individuale, storica e mitica – di cui ci avverte F.M. Pontani nelle sue preziosissime note; e come si possa ripetere per Seferis e per la sua opera, di linee semplici e possenti, quanto Miller ebbe a scrivere a proposito della Grecia sconfinata, della Grecia: di questo minuscolo paese.

Partiti con molte ambizioni, ci troviamo ad avere scritto poco più che un'imbarazzata parafrasi costellata di citazioni. Ma la luce non si spiega: si vede – avverte Seferis nel chiudere la Lettera sul «Tordo». Resta la dichiarazione di un debito che possiamo pagare qui solo in parte. Nel 1949, quando si lavorava in un gruppo di amici a «La Rassegna d'Italia» allora diretta da Sergio Solmi, ci arrivò un plico da Giuseppe Ungaretti. Conteneva le prime cinque poesie di Seferis tradotte ad opera di quello stesso Filippo Maria Pontani che già ci aveva fatto conoscere in parte, e tanto più ci avrebbe fatto conoscere in seguito, la poesia di Kavafis. Le poesie apparvero nel numero di luglio-agosto della «Rassegna» e dettero inizio alla fortuna del poeta in Italia. Il debito è qui verso Pontani, verso la sua appassionata mediazione, tale da consentirci spessissimo (penso in particolare all'Ultimo giorno, al Re d'Asìne e a tutto il finale del Tordo) l'illusione di leggere in un testo originale.

1971

[1] Edizioni Europee, Milano 1949. (NdA)

[2] Vallecchi, Firenze 1950. (NdA)

[3] Neri Pozza, Venezia 1950. (NdA)

[4] Edizioni di Treviso, 1950. (NdA)

[5] «Milano sera» editrice, 1949. (NdA)

[6] Sansoni, Firenze 1951. (NdA)

[7] Il corsivo è mio. (NdA)

[8] Anche questa nota è entro certi limiti occasionale, riferita com'è a un testo isolato di W.C. Williams. Essa riepiloga

tuttavia quanto mi è parso d'intendere nell'opera di questo poeta, dopo una serie di accostamenti per nulla continui nel tempo. Delle mie versioni, esercizio privato o quasi, non avrei mai pensato di fare un volume vero e proprio, se non si fosse poi presentata l'opportunità di unirle a quelle di Cristina Campo e cioè di inserirle in un lavoro più vicino, grazie anche a una più estesa e sicura ricognizione preliminare, alle strutture dell'intera opera del nostro poeta. (NdA)

[9] Einaudi, Torino 1963. (NdA)

[10] Charlotte, Bompiani, Milano 1963. (NdA)

[11] Piero Bigongiari, Poesia francese del Novecento, Vallecchi, Firenze 1968 (cfr. in particolare i capitoli Furore e mistero di Char e Char e il dolore dell'immagine). (NdA)

[12] Feltrinelli, Milano 1962. (NdA)

[13] Gallimard, Parigi 1957. (NdA)

[14] Pierre Guerre (cfr. la sua presentazione a René Char nella serie «Poètes d'aujourd'hui», Seghers, Parigi 1961). (NdA)

[15] René Char, En compagnie, in «La Nouvelle Revue Française», 1° dicembre 1966. (NdA)

[16] Mio il corsivo. (NdA)

[17] È quasi doverosa per questo modo di accostamento graduale e di lettura «a ritroso» la citazione del libro di Georges Mounin, Avez-vous lu Char?, Gallimard, Parigi 1946, in particolare alle pp. 16-17, dove si discorre dei tre versi di Le loriot: «Le loriot entra dans la capitale de l'aube. / L'épée de son chant ferma le lit triste. / Tout à jamais prit fin». (NdA)

[18] Pierre Guerre, op. cit. (NdA)

[19] Jean-Pierre Richard, René Char, in Onze études sur la poésie moderne, Editions du Seuil, Parigi 1964. (NdA)

[20] Maurice Blanchot, René Char, in La part du feu, Gallimard, Parigi 1949. (NdA)

[21] Cfr. Georges Blin nella sua prefazione a Commune présence, scelta di poesie di R. Char, Gallimard, Parigi 1964. (NdA)

[22] Maurice Blanchot, op. cit. (NdA)

[23] Georges Poulet, René Char, in Le point du départ, Plon, Parigi 1964. (NdA)

Postilla a «Letture preliminari»

Gli scritti qui riuniti non pretendono di essere altro che resoconti di letture o verbali di accertamento delle reazioni di un lettore rispetto ad altri testi. Questi ultimi sono lontani dal rappresentare e tanto più dall'esaurire il campo delle predilezioni di quel lettore, nel senso che solo una parte modesta di esse è qui rappresentata: altri nomi, altre opere oltre a quelli che qui figurano gli piacerebbe infatti trovare evocati tra queste pagine, sia dal passato prossimo, sia dal remoto. Se si può parlare di scelta, questa non riguarda dunque le sue frequentazioni di tanti anni, non è stata operata tra queste, ma solo tra i casi in cui tali frequentazioni si sono tradotte in qualcosa di scritto da lui. Prestazioni del genere hanno per lo più presupposto, per quanto lo riguarda, l'esistenza di un committente e di una destinazione pratica, cioè di una «sede», anche occasionale. Si vuol dire che ben di rado l'iniziativa di lavorare nel senso e con i mezzi che queste pagine starebbero a documentare è partita del tutto spontaneamente e con naturalezza da lui.

S'intende che nel determinare la scelta, rispetto a un'attività di cui non occorre sottolineare ulteriormente l'occasionalità e saltuarietà, l'autore ha usato un criterio abbastanza semplice: quello di isolare dagli altri e quindi riunire, datandoli, gli scritti che più gli parevano distinti da una coincidenza, anche momentanea, tra interessi precisamente suoi e il senso che i testi considerati avevano di volta in volta assunto ai suoi occhi attraverso la lettura.

Egli insomma sa di non essere un critico e di non essere portato a fare critica vera e propria. Ma ritiene di essere un «lettore idoneo» nel senso in cui ne parla in una sua riflessione, riferita nell'ultimo di questi scritti, Giorgio Seferis.

La scientificità e l'inventività (in direzioni a volte nettamente separate, a volte frammiste) che caratterizzano parte della critica odierna tanto da farle meritare, ben più di tanti romanzi, l'attributo di «appassionante», entrano in campo a partire da un punto più avanzato; ma al tempo stesso chi scrive qui non è certo tentato dalla loro degenerazione: da quella sorta cioè di saggismo strisciante e autosufficiente, buono a tutto definire, che forma l'incanto di alcune platee e costituisce ormai genere a sé, quando addirittura non s'insinua, surrogandole, nella narrativa e nella poesia odierne.

Lo sforzo che il responsabile della breve raccolta vorrebbe vedersi riconosciuto è quello di avere sempre cercato di risalire, dall'impatto emotivo coi testi considerati, non tanto alla loro corrispondente origine emotiva, quanto al «preciso momento» del trasporsi di tale origine in una forma poetica: tentando di dar conto della partita di dare e avere che si è così stabilita (e di essere in qualche modo di ausilio, specie in sede di prefazione, ad altri lettori supposti nuovi al tale nome o al tale titolo). Il «lettore idoneo» riconosce con

ciò di situarsi in una posizione subalterna, ma anche preliminare, rispetto a quella di chi fa opera critica dedicando ogni sua attenzione alla «vita del testo»; ma insieme si richiama a una fase – preliminare appunto, come il titolo della raccolta dichiara – oggi troppo spesso presupposta se non addirittura ignorata.

V.S.

Poesie come persone

POESIA

PETRARCA, NELLA SUA FINZIONE LA SUA VERITÀ*

(F. Petrarca)

Non considero un vantaggio rispetto a qualsivoglia altro lettore l'essere stato sul posto, anzi nel luogo deputato per eccellenza della poesia del Petrarca: parlo naturalmente di Valchiusa, la Fontaine de Vaucluse. Da scaturigini misteriose, occulte nella roccia, l'acqua vi si precipita, ristagna, fluisce via. Prima è scroscio e rimbombo, poi è fruscio pacificato tra le rive in direzione del Rodano. Non ho mai visto un'acqua più verde. Quell'acqua è la Sorgue, la Sorga che il Petrarca non omette di nominare persino nei versi. Pare che ai bei tempi fosse il più pescoso tra i fiumi conosciuti. Oggi è inquinato come tutti gli altri per via di certi opifici, ma questo l'occhio non lo percepisce.

Sono passato di là più di una volta ormai, ma non si è trattato di un pellegrinaggio petrarchesco. La vita si rivela di colpo generosa, a volte, di strane e, chissà, tempestive coincidenze. Da qualche anno, nel poco tempo che mi è concesso, mi occupo della poesia di René Char, nato, vivente e operante in quei pressi. Ho tradotto molte cose di lui. Non desidero tentare confronti, dire che cosa Char abbia respirato dell'aria che fu di Petrarca: riuscirebbero forzati o quanto meno devianti. Ma mi piace leggervi un breve poème di Char che mi è di aiuto in questa occasione:

TRACÉ SUR LE GOUFFRE

Dans la plaie chimérique de Vaucluse je vous ai regardé souffrir. Là, bien qu'abaissé, vous étiez une eau verte, et encore une route. Vous traversiez la mort en son désordre. Fleur vallonnée d'un secret continu.

Il poème è in prosa. Traducendolo ho osato, nel disporlo sulla pagina, una parvenza versificatoria e, per suggerimento di Char, ho sostituito al vous la terza persona:

TRACCIATO SUL BARATRO

Nella piaga chimerica di Valchiusa
l'ho guardato soffrire. Era, benché prostrato,
un'acqua verde laggiù, e poi anche una strada.
Attraversava la morte nel suo disordine.
Fiore ondulato d'un insonne segreto.

Questo vous, questo «lui» implicito alla mia versione è senz'altro il Petrarca. Ma può essere riferito, insieme, a tutt'altra persona: a uno che oppresso da una sua pena occulta, da un suo male dissimulato a stento, passa per gli stessi luoghi in cui il Petrarca celava, o piuttosto nutriva, un male analogo, una pena similare: e come il Petrarca, per una mercé concessagli da una sua dote interiore, da una sua eccellenza intellettuale o altro, converte quella pena, quel male, in grazia e in valore. Per un trapasso istantaneo viene identificato in quell'acqua verde, in quella strada che solca i detriti dell'inesistenza, della morte, diviene il Petrarca stesso.

Fiore ondulato d'un insonne segreto.

Dove il fiore non sarebbe senza il segreto né il segreto avrebbe densità e portata se non desse fiore. Esattamente come la Sorgue, che non si sa bene per quali vie, per quali meandri venga alla luce e permane ricca di acqua – così mi è stato detto – anche nei periodi di maggiore siccità.

Chiedo scusa per avere divagato autobiograficamente, almeno in parte, sul paesaggio, sullo sfondo e il contorno. Era per dire che il luogo conferma, riecheggia quanto dai tempi dei tempi era fitto in noi grazie a un accento. L'inverso non ha interesse. Non occorre cioè avere visto con i propri occhi, calcato le stesse prode, per mettersi in sintonia o per cercare nuove freschezze. Senza nemmeno ricorso puntualizzante alle chiare fresche dolci acque, altri versi coprono per noi ogni nostra possibile Valchiusa, tutte le Valchiuse del mondo esaltandone una:

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide
onde s'ode d'una fiorita e fresca riva

(Rime, CCLXXIX, 1-4)

ci presta una volta per tutte – e sia pure al di fuori di un testo con diversa motivazione – il sospiro che sempre più vanamente oggi, rispetto ad allora, rivolgiamo a un modo di vita che sempre meno ci assomiglia. Veramente, certe parole o meglio certi movimenti sembrano essere stati pronunciati ed espressi una volta per sempre, sia che si tratti del ritorno della primavera:

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia

(Rime, CCCX, 1-4)

sia che una voce divenga anima del paesaggio notturno:

Quel rosignuol, che sì soave piagne
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo e le campagne
con tante note sì pietose e scorte,

e tutta notte par che m'accompagne

(Rime, CCCXI, 1-5)

sia che un'esistenza si riconosca e si dichiari ormai avviata non senza sollievo alla propria fase declinante:

Tutta la mia fiorita e verde etade
passava, e 'ntepidir sentia già il foco
ch'arse il mio core

(Rime, CCCXI, 1-3)

sia che si facciano via via palesi, per indizi che vadano profilandosi nell'aria al ritornante, luoghi anche troppo noti e amati:

Sento l'aura mia antica, e i dolci colli
veggio apparire, onde il bel lume nacque...

(Rime, CCCXX, 1-2)

In altri termini, una memoria che è divenuta istinto non può supporre a situazioni analoghe, che le esistenze individuali ripetono nel tempo, parole diverse da quelle appena ricordate. Queste citazioni sono luoghi comuni? Sì, in quanto citazioni. Ma sono esemplari rispetto a quei loci communes, a quei tòpoi, a quei luoghi comuni – detti in bel senso questa volta – che fanno esemplare la poesia del Petrarca. E per questo li ho scelti. Sicché resterebbe da accertare se, essendo irripetibili la poesia e i suoi modi, risulti motivata e motivabile, effettiva e non vacua, la ripercussione in noi di quelle voci: dico in noi lettori. O è così mutata e magari stravolta la nostra struttura interiore da non ammettere l'esistenza di talune costanti nel tempo? E insomma: Petrarca agisce ancora o non agisce più in noi? La mia risposta affermativa può senz'altro non contare. Ma ho ragione di supporre che mi sia stata chiesta una testimonianza e non uno studio.

Ai possibili dubbi sull'eventualmente troppo trito tramite tra il Petrarca e noi, suoi tardi lettori, risponde anche per me questo passo dello Zibaldone leopardiano: «A forza di sentire le imitazioni sparisce il concetto, o certo il senso dell'originalità del modello. Il Petrarca tante volte imitato... pare egli stesso un imitatore».

L'apparente paradosso non fa che rimandare, mi sembra, all'autenticità dell'origine.

Non sarà un caso che i brani appena letti appartengano tutti a quella parte del Canzoniere che si iscrive sotto il segno delle rime in morte di Laura. Al tempo stesso posso garantire che il richiamo ai medesimi è stato del tutto naturale e spontaneo. Ma consideriamo i testi corrispondenti a quella fase, ecco il ritorno della primavera sporgersi

su un baratro:

> e cantar augelletti, e fiorir piagge,
> e 'n belle donne oneste atti soavi
> sono un deserto, e fere aspre e selvagge
>
> (Rime, CCCX, 12-14)

ecco l'apparente conforto dell'ora notturna rivelarsi sentenza sulla condizione umana:

> come nulla quaggiù diletta e dura
>
> (Rime, CCCXI, 14)

e la tregua con cui la vita pareva rifarsi del suo declino mutarsi in strada sbarrata:

> Morte ebbe invidia al mio felice stato,
> anzi a la speme, e feglisi a l'incontra
> a mezza via come nemico armato
>
> (Rime, CCCXV, 12-14)

e il paesaggio amato e rivisitato irrevocabilmente illividire, incenerire, svuotarsi:

> O caduche speranze, o penser' folli!
> Vedove l'erbe e torbide son l'acque
> ...
> or vo piangendo il tuo cenere sparso.
>
> (Rime, CCCXX, 5-6, 14)

Lo so, mi sto muovendo nel risaputo. Come è risaputo che mai, nel Petrarca, luci, aspetti e suoni sono così vividi o così soavi, mai il paesaggio così struggente come quando gli è imminente una nube o un'ombra di mestizia o di strazio: il positivo nel negativo e viceversa, il canto e il controcanto, l'accendersi e lo scolorare, la vampa e la sua cenere.

Analoga a una luce cangiante ottenuta per scorrimento dell'una sull'altra di due lastre diversamente colorate e trasparenti che abbiano dietro sé un'unica fonte luminosa è la sostanza pregiata, l'emanazione trascorrente e variabile della poesia del Petrarca, olio o balsamo o miele o comunque sia stata detta o vogliamo definirla. Tale sostanza – occorre ricordarlo – è fatta di parole e di accenti. Ridotta, per via di contenuti o d'astrazione, alle sue componenti, rivela in sé anche la traccia di quella che sarà in altri la sua ripetitività, la musica facile; e per altro verso la piega mentale derivante dal ricorrente assetto psicologico tra luce e ombra, lo sviluppo e la chiusa d'obbligo sullo scatto d'un «ma» espresso o taciuto, un vizio dello spirito, una distorsione stabilizzata; in una parola: la maniera.

Siamo al punto, risaputissimo tra i risaputi, del dualismo dell'anima petrarchesca. Che non riguarda solo la dolente anima scissa tra volere e disvolere, tra passione e rimorso, tra bellezza e ripulsa, ma i suoi stessi modi di vita, tra desiderio di sedentarietà, quiete in luoghi appartati, e frenesia di viaggi; la sua stessa cultura, tra i classici da una parte e i libri sacri dall'altra; il suo stesso comportamento nella vita di relazione, tra vita solitaria e frequentazione o addirittura dimestichezza con i potenti del tempo. Si è potuto parlare di ambiguità, di duplicità e, recentemente, persino di doppiezza. Tra l'altro è impressionante, come se fosse stata studiata in precedenza, la perfetta simmetria in cui viene a disporsi, quasi per compensazione, la pluralità di tali dualismi. Mi fermo su un punto di quelli in cui il dissidio sembra placato in un'accettazione di sé, in un equilibrio delle proprie contraddizioni. Dice, cominciando, il sonetto segnato col numero 229 delle Rime:

> Cantai, or piango; e non men di dolcezza
> del pianger prendo che del canto presi
>
> (Rime, CCXXIX, 1-2)

e, nelle due terzine conclusive:

> Tengan dunque ver me l'usato stile
> Amor, madonna, il mondo, e mia fortuna,
> ch'i' non penso esser mai se non felice.
>
> Viva o mora o languisca, un più gentile
> stato del mio non è sotto la luna,
> sì dolce è del mio amaro la radice.
>
> (ivi, 9-14)

A questo dichiarato, ma del tutto momentaneo equilibrio psicologico corrisponde nei testi, nelle forme in generale, nel linguaggio, quello che Gianfranco Contini vede come «equilibrio dinamico» nell'intero lavoro del Petrarca. Per stare sul terreno della psicologia consideriamo una dolendi voluptas quedam, quel tale piacere del soffrire – e si potrebbe aggiungere con malizia: del lagnarsi – che il poeta confessa. Nei versi appena letti dolere e voluptas fanno tutt'uno, è momentaneamente sospesa – passatemi l'espressione – quella conflittualità permanente:

> sì dolce è del mio amaro la radice.

Allargando il discorso, si delinea – perché a questo volevo arrivare – il rapporto che il Petrarca intrattiene con la propria poesia. Più di quanto appaia esplicitamente essa è avvertita come razionalità per forza di analisi tradotta in uno stile, terapeutica rispetto all'instabilità affettiva, all'esorbitanza dell'emotività, ai traumi che ne derivano. Su un punto in particolare, nei dialoghi del Secretum con sant'Agostino, Francesco non concede

granché al suo interlocutore: sulle «due catene» che lo trattengono nel carcere terreno: Laura e il desiderio di gloria. Quest'ultimo non esiterei a identificarlo senz'altro con la poesia. Qui non siamo di fronte a un altro dualismo, ma caso mai a un sottile rapporto dialettico sul quale vorrei fermarmi un istante.

Non appena un'opera, grande o piccola che sia, prende corpo davanti al suo responsabile e fino a quando questi serbi l'illusione di un'udienza e di un destinatario, o di un interlocutore, non è raro che un colloquio s'instauri invece e si svolga tra autore e opera stessa. Dire colloquio è abbastanza improprio, ma non poi tanto. Nell'opera, in tali casi, l'autore si vede più a fondo, vorrei dire, e con maggiore continuità, o crede di vedersi meglio di quanto non gli riesca vivendo: la interroga e ne ottiene risposte, labili e incomplete fin che si vuole, ma pur sempre risposte. A mano a mano che procede si sente gravido di attimi, stimoli, episodi, significati ulteriori rispetto a quanto ha di fatto vissuto. Non di rado, accostandosi ad altri, è portato ad attribuire loro la nozione di tali presupposti, a ritenerli coinvolti, consapevolmente partecipi, nella propria vicenda. Se poi si tratta di qualcuno che ha avuto una parte nella sua esistenza e, più, nella trasposizione che egli ne ha dato in pagine scritte, è facilmente indotto a uno scambio tra la persona e l'immagine che se ne è fatta: non diversamente da quanto gli è avvenuto di fare, sotto l'impulso dell'opera, tra sé e l'immagine che di sé si è nel frattempo formato e che non è ancora, non ha ancora niente a che fare con quello che si dice comunemente il personaggio, più o meno pubblico. Passa altro tempo e insensibilmente l'opera si sposta sull'esistenza, vi si ribalta. Sempre meno l'esistenza promuove l'opera, è piuttosto l'opera a promuovere l'esistenza prolungandosi, insinuandosi in questa, come per una conversione d'energia. Tra il vivere e lo scrivere viene a formarsi come una fascia intermedia, una zona di riporto, un paese immateriale abitato da alcuni fantasmi. Laura, che è certamente esistita e che ha segnato alcuni momenti capitali nell'esistenza del poeta, è uno di questi fantasmi, certo il più importante; e in questo senso il Petrarca ha avuto una doppia vita proiettata in una lunga ossessione:

> Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi
> onde vanno a gran rischio uomini et arme
> ...
> ch'i' l'ò negli occhi; e veder seco parme
> donne e donzelle, e sono abeti e faggi.
>
> (Rime, CLXXVL, 1-2, 7-8)

Ancora qualche passo e per questa strada si giunge in vista del castello di Atlante o si sbocca sui pianori che vedono le cariche a vuoto di Don Chisciotte.

Laura è il suo specchio e insieme lo specchio del creato. In luogo dell'irreale e semplicistico: «Amami come io ti amo», Francesco, con la presunzione e l'egocentrismo anche inconscio del poeta che sempre vorrebbe essere visto presente nell'uomo, sembra dire a Laura: «Amati come io ti amo». Cioè riconosciti, specchiati nella rappresentazione che io faccio di te e di noi due insieme, condividine l'estasi o la febbre, sentiti accresciuta

di quanto io ti accresco.

Al cospetto dello specchio che è Laura, Petrarca ha lavorato a formare la propria immagine. È a questa che parla nel parlare con Laura. Il punto in discussione è qui. Ma se una eco può essere più vera del suono che l'ha prodotta, questo è il caso del Petrarca: nella sua inventività, nella sua fictio, nella sua finzione sta la sua verità; e insieme la sua ossessione, la sua sofferenza, non inferiore e non meno vera di quella che può avere sofferto vivendo. Predispone situazioni e atteggiamenti, li articola e li varia seconda le sfumature del cuore, fornisce alla lunga schiera delle future anime amanti persino i gesti, i silenzi e le pause. Possiamo a tratti spazientirci del suo dire e disdire, dei suoi alternati rapimenti e depressioni, e non tanto delle sue contraddizioni quanto dell'ostentato compiacimento di queste, ma siamo subito con lui, gli crediamo sulla parola non appena entra in scena ed ex abrupto ci dice:

> I' vo piangendo i miei passati tempi
> i quai posi in amar cosa mortale
>
> (Rime, CCCLXV, 1-2)

così come, superando il disagio della formalità calcolata, della convenzione, del rituale per cui la lunga vicenda si conclude con una preghiera alla Vergine, non stentiamo a vederlo rientrato in se stesso, finalmente uomo comune e spoglio, presto oscuro cadavere, all'ultimo verso del Canzoniere:

> ch'accolga 'l mio spirto ultimo in pace.
>
> (Rime, CCCLXVI, 137)

Evoca, su un'anonima salma, un anonimo gesto benedicente.

Dalla parte di Laura c'è chi guarda in altro modo. «Nelle profondità inaccesse (infantili) dell'anima del poeta» diceva Umberto Saba valendosi di chiavi freudiane «Laura era sua madre.» E aggiungeva, sconfinando non so quanto inconsciamente in terra dannunziana (e poi e poi...): «"era la donna che non si può avere..." non c'è, in tutto il lungo Canzoniere, un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore; molte cose ci sono, ma non "la bocca mi baciò tutto tremante..."». Concorda in questo, nella sostanza, con un altro poeta, Ezra Pound, che non so se Saba amasse. Probabilmente no. Dice Pound del Petrarca: «Raffina ma devitalizza... no, non raffina nemmeno: olia e ammorbidisce la lingua». A ristabilire almeno in parte le cose giungono dallo Zibaldone queste voci leopardiane: «Gran diversità tra il Petrarca e gli altri poeti d'amore, specialmente stranieri: egli versa il suo cuore e gli altri l'anatomizzano... ed egli lo fa parlare, e gli altri ne parlano». Non contraddice, nonostante tutto, a quanto si diceva prima. Se è vero che quel che conta, finzione o no, è l'effetto ottenuto e tale effetto agisce.

Sappiamo che era instancabile, mai quieto nel correggere, nel variare, nel trasporre, nel tornare su questa o quella parola o giro di parole, in cerca della collocazione giusta,

della luce giusta. Obbiettivo: l'alta fedeltà ai moti ch'erano sorti in lui e alle figure che dentro di lui avevano assunto. Non si tratta, è ovvio, di incontentabilità o di perfezionismo rispetto a un modello esteriore. Le note che di tanto in tanto poneva a margine delle minute parlano chiaro: Hoc placet (questo va bene, funziona); videtur nunc animus ad haec expedienda pronus (mi sembra di essere ora nello stato d'animo giusto per questi versi) – annota nel preparare una nuova copia della canzone Che debb'io far, che mi consigli, Amore? In precedenza, a fianco di un primo abbozzo, poi cancellato, della stessa canzone, che riguarda la morte di Laura, aveva scritto: Non videtur satis triste principium (l'inizio non mi sembra abbastanza triste). Ma a fianco di questa, che lavora in profondità, esiste un'altra inquietudine che lavora, potremmo dire, in estensione. Da una trascrizione all'altra dell'intero corpo delle Rime il Petrarca ha operato nel tempo spostamenti, inserimenti, inversioni di singoli testi tra loro. Ha tentato un'organicità, ha immesso dall'esterno nell'insieme di quelli che aveva chiamato rerum vulgarium fragmenta una spinta costruttiva e ordinatrice.

Può capitare di riaprire un po' a caso il Canzoniere sulle ultime pagine e di trovarvi col soprassalto di una mezza scoperta cose a cui a suo tempo non avevamo prestato bastante attenzione o che comunque non avevano lasciato traccia sensibile in noi:

> Quando il soave mio fido conforto
> per dar riposo a la mia vita stanca
> ponsi del letto in su la sponda manca
> ...
>
> (Rime, CCCLIX, 1-3)

Una sorpresa? Una tardiva immaginazione erotica del Nostro? Proseguendo vediamo subito che non è così. Ma più di quel che segue e dell'immaginato o sognato dialogo notturno tra i due, più dell'oggetto e delle stesse tonalità e inflessioni del dialogo, è l'onnipresente regista, quello che distribuisce le parti alle passioni e ai gesti, a vanificare il primo moto di stupore, a riportarci al tema della mansuetudine, della tregua, dell'amistà. Questa nuova fase dei rapporti, questo nuovo capitolo della storia sua e di Laura lo aveva preparato di lunga mano e qui (siamo al numero 359 del Canzoniere, ormai) gli dà svolgimento pieno, demanda al sogno l'attuazione di un desiderio, fra i tanti, il più mansueto, che era parso dover restare inappagato:

> Già incominciava a prender securtade
> la mia cara nemica a poco a poco
> de' suoi sospetti, e rivolgeva in gioco
> mie pene acerbe sua dolce onestade.
>
> Presso era 'l tempo dove Amor si scontra
> con Castitate, et agli amanti è dato
> sedersi insieme, e dir che lor incontra.
>
> (Rime, CCCXV, 5-11)

Questo precedente non è il solo, basterebbe pensare al più vicino sonetto Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda (Rime, CCCXLV) e alla situazione, analoga, che vi si raffigura. Sono brevi esempi di quel lavoro in estensione, di questo sviluppo orizzontale cui si accennava. Il Canzoniere può essere letto anche come un romanzo psicologico: un anche sul quale, comunque, non insisterei.

In un discorso del '43 sul Petrarca poeta dell'oblio diceva Giuseppe Ungaretti: «Ma in quale poeta, il punto di partenza non è nella sensazione? Anche dunque nel Petrarca, sebbene essa appaia respinta, filtrata, dissimulata in rabeschi. Un poeta parte sempre dai sensi, ma sempre per arrivare al "cantar che nell'anima si sente"». Nessuno più di me concorda, nel generale e nello specifico. Con qualche riserva, o meglio richiesta di chiarimenti, sull'arrivo. Ma per lo specifico addurrei ad esempio il più familiare:

> Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
> che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
> e 'l vago lume oltra misura ardea
> di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
> e 'l viso di pietosi color farsi,
> non so se vero o falso, mi parea;
> i' che l'esca amorosa al petto avea,
> qual meraviglia se di sùbito arsi?
>
> (Rime, XC, 1-8)

Il «vago lume», altrove il dolce lume, non ho alcuna difficoltà ad ammettere che in quel contesto mi incanta tuttora. Fuori da quello riconosco che è vieto, non ripetibile nonostante sia forte la tentazione di adottarlo, applicarlo a determinati trasalimenti, illuminazioni, apparizioni che l'esistenza ci offre. Sembra monopolio di Petrarca perché tale è divenuto nella nostra memoria, e proprio non è vero. Basterebbe, tanto per fare il primo esempio che capita, pensare alla domanda angosciata che il padre di Guido Cavalcanti rivolge a Dante: «non fiere gli occhi suoi lo dolce lome?».

Ma ecco, parlavamo, riferendoci a Ungaretti, di poesia che nasce dalla sensazione. Si pensi a come vive la fisicità, il mondo sensibile, a come si leva e respira il paesaggio in Dante e a come si fissa una volta per tutte nel Petrarca. In Dante accompagna una vicenda specifica di questo o quel personaggio:

> Rimembriti di Pier da Medicina
> se mai torni a veder lo dolce piano
> che da Vercelli a Marcabò dichina.

È quel luogo, quell'ora, quella circostanza; guizza e si irradia in un discorso che porta altrove:

> Oh! – rispuos'elli – a piè del Casentino

traversa un'acqua c'ha nome l'Archiano
che sovra l'Ermo nasce in Appennino.
Là 've il vocabol suo diventa vano,
arriva' io forato nella gola,
fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano.

Oppure fa da supporto a un concetto, riempie di sé una similitudine, la fa concreta e visibile:

Tra Lerice e Turbia, la più diserta,
la più rotta ruina è una scala,
verso di quella, agevole e aperta
...

In Petrarca è luogo ideale, teatro naturale stabile che ammette sfumature e variazioni infinitesime, è emblema che conserva la vivezza delle cose emblematizzate e anzi la fa palese, instancabilmente, implacabilmente, la riassume, la saggia, la rimette in gioco ogni volta entro un quadro e su uno sfondo costanti. Il tradizionale confronto tra Dante e Petrarca o meglio tra la Commedia e il Canzoniere non ha molto senso se viene attuato in rapporto a una scala di valori e con l'intento di stabilire un'astratta priorità; perché dopo tutto i «generi» sono esistiti e hanno agito come poli di attrazione di questa e di quella sensibilità. Ne ha moltissimo se viene effettuato sul piano della lingua. Direi che in tal caso l'accertamento delle diversità serve a capire soprattutto Petrarca e a circoscrivere, a specificare il senso della sua arte.

È probabile che nel caso del Petrarca il ritorno di interesse un poco artificioso che accompagna di solito i centenari e le celebrazioni tenda a portarsi, piuttosto che sulla sua poesia, sulla sua cultura, cioè sulla sua visione del mondo in rapporto col proprio tempo. Senza chiederci se i due aspetti siano in realtà separabili, ci si ripropone la domanda già fatta: Petrarca, la poesia del Petrarca, agisce ancora o non agisce più in noi? C'è stato un momento, o piuttosto un periodo, nel nostro secolo italiano in cui ogni possibile nozione di poesia si restringeva nei termini della poesia lirica, anzi della lirica senz'altro. Quei termini sono oggi in disuso. La parola stessa, «lirica», è usata malvolentieri, con riluttanza. La nostra gioventù – parlo di una parte della mia generazione letteraria e senza alcun riferimento alla cosiddetta poesia pura – se pensava alla poesia pensava anzitutto a Leopardi, ma dietro Leopardi evocava il Petrarca. Petrarca era la poesia, ne rappresentava l'essenza o, come si diceva una volta, la quintessenza. E Dante? E Ariosto? Prego non equivocare. Non è che fossero posposti o negletti: erano, semplicemente, altro. Operavano su altri territori. Il terreno sul quale pareva ancora possibile, per noi, operare era quello di Leopardi: dunque di Petrarca. Parlo di inclinazioni, e magari di abitudini e vizi congeniti e pregiudizi, non di opinioni critiche. Il riscontro ma anche il correttivo di queste inclinazioni, in cui entrava (dovrei chiarire) anche una forte componente psicologica – e magari sociologica –, è offerto su tutt'altro piano e in

tutt'altra direzione da un ormai celebre asserto di Gianfranco Contini, tuttavia posteriore di alcuni anni all'epoca cui mi riferisco: «È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca».

L'inciso sul temperamento linguistico è quanto mai opportuno nel preservare i limiti del discorso da non augurabili irruzioni contenutistiche o emotive. Per esempio, non ero per niente d'accordo col mio caro Saba quando operava sommarie distinzioni tra i valori petrarcheschi intesi come valori della morte e quelli danteschi intesi come valori della vita. Ancora oggi, se penso a un autore che più consenta di cogliere la poesia allo stato puro, di dare fugacemente un volto a quest'altro fantasma che è la poesia, penso per istinto al Petrarca. Ma anche questo istinto – lo riconosco – è viziato, tanto che un moto successivo porterebbe a sopprimere il discorso or ora accennato. La poesia, voglio dire, non esiste, come non esiste il suo fantasma. Esiste questa o quella poesia, cioè esistono i suoi testi. Qualcuno ci suggeriva di cercare i mali occulti di un autore nel suo meglio, non nel suo peggio. L'insigne impresa stilistica che risulta dal procedimento riduttivo del Petrarca – uno sguardo gettato in continuità seguendo gli spostamenti minimi di una lente precisa, al fondo di una corrente che varia ma ha pur sempre la stessa origine – può averci indicato la strada per cui attimi della nostra esistenza, del nostro vissuto, si fanno memorabili; e, almeno ai nostri occhi, memorabili in concreto. Ma basta adagiarsi in questa fiducia, in questa giustificazione ed ecco il procedimento impoverirsi a meccanismo ripetitivo; lo sguardo minacciato di cecità; l'orizzonte stesso chiudersi, raggelarsi; l'arco d'esperienza ridursi a sempre più infrequenti e illusori sussulti in un ambito di progressiva aridità.

Tutto ciò non riguarda Petrarca se non indirettamente. Riguarda, direttamente, il nostro modo di frequentarlo. E ha un nesso – che non starò ora a illustrare – con la figura del letterato, in quanto personaggio pubblico, quale è giunto, tramandandosi per generazioni, sino a noi: lungo una serie di equivoci sulla parte che ai poeti e alla poesia spetta nelle cose del mondo.

Vorrei dire, semplicisticamente, che un Petrarca e un antipetrarca coesistono in noi a ennesima conferma dell'antico dissidio, o dello sdoppiamento, che era nel poeta. A me è toccata, stasera, la parte di conservatore occasionale della fama del primo in antitesi con un tempo, il nostro, che se proprio non lo rifiuta non può chiedergli soccorso.

Non penso di averne saputo dare un ritratto: tutt'al più di avere immesso un impulso in un sedimento che da gran tempo era in me. Oso solo sperare che ve ne sia giunta qualche vibrazione.

UN'IDEA PER IL FURIOSO*

(L. Ariosto)

Abbiamo qualche ragione per sospettare che la fortuna dell'Orlando Furioso sia oggi a un punto morto. Non che il poema abbia cessato di costituire oggetto di studio, tutt'altro. Ma sembra che la passione del lettore odierno abbia particolare bisogno, per accendersi, di armarsi criticamente; di penetrare cioè nel cuore del complesso discorso sull'Ariosto per

avere qualche probabilità di scaldarsi al fuoco vivo dell'opera. In termini più diretti: che cosa dice a noi il Furioso, quanto è attuale nel nostro interesse, a quali condizioni ci è possibile la semplice adesione di lettori?

Proviamo a ripetere la domanda per Dante o per il Petrarca e la risposta verrà, magari imprecisa, ma certamente più pronta. Non meno del sorriso leonardesco il sorriso dell'Ariosto fa senza dubbio parte dei luoghi comuni, ma c'è e non si può non tenerne conto. Egualmente indefinibile, tanto più stimola il gusto delle definizioni, delle rielaborazioni estetiche o intellettualistiche. Se fosse possibile cogliere il riflesso che assume nella nostra coscienza, con ogni probabilità l'immagine del Furioso ci apparirebbe secondo l'effetto di uno specchio deformante: con quanto più fitte zone d'ombra o di troppa intensa luce, con che dilatazioni e contrazioni, con quali crepe, con quale sforzo di strutture.

Bisogna fare qualche passo indietro per trovare, sotto forma di lunga metafora, un esempio di naturale adesione al mondo dell'Ariosto:

> La ghirlanda di fiori adorna la fronte dell'Ariosto meglio che non farebbe lo stesso alloro. Come la natura copre di una verde veste dipinta a mille colori il fecondo suo seno, così egli ravvolge nel fiorito velo della favola le cose tutte che solo possono fare rispettabile ed amabile l'uomo. La contentezza dell'animo, l'esperienza e la ragione e il vigore dello spirito, il gusto e il puro senso del vero bene, spiritualizzati e insieme personificati per entro i suoi canti, sembrano in quelli riposarsi come sotto alberi fioriti... Lì presso mormora la fonte dell'Abbondanza, offrendo al quadro una meravigliosa famiglia di pesci variopinti; l'aria è tutta piena di uccelli peregrini; il prato e la selva di strane greggi. La malizia spia in agguato mezzo nascosta tra 'l verde; la saggezza fa di tratto in tratto risuonare sublimi sentenze da una nuvola d'oro: mentre la follia sembra scorrere in disordine con le dita le corde di un armonioso liuto, pur serbando la misura delle più belle armonie.

Così, globalmente, il Goethe. E un'altra metafora, ma già più stringente nel senso di una definizione dello stile, il Foscolo mise in bocca al suo Didimo Chierico:

> Avea non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; e un giorno, mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: «Così vien poetando l'Ariosto!».

Non di rado da allora in poi, e tanto più ai nostri giorni, la riflessione sull'Ariosto ha un po' il carattere di una caccia al tesoro, d'una prolungata e sottile indagine attorno a un segreto.

Pochi libri come il Furioso stanno chiusi dentro le stratificazioni della loro storia critica.

Eppure un modo c'è di accostare il poema di slancio ed è solitamente il modo dell'adolescenza, della prima lettura sui banchi del ginnasio e dell'altra, successiva e di poco più cosciente, fatta su quelli del liceo. In essa non solo la fronte dell'Ariosto va adorna di fiori; per essa il Furioso è l'estate che trionfa nei libri e accompagna l'estate vera prendendone e dandole luce. Come la stagione reale ha le sue vampe e i suoi uragani, ma diversamente da essa non conosce mai il brivido premonitore del trapasso a

più languida stagione.

Questa lettura è irripetibile e il libro che ne è oggetto (lo si dice generalizzando e senza tener conto dello studioso o del buongustaio) è un libro che si riapre di rado, forse perché ha davvero «agito» una volta per tutte. Ma supponiamo che da altre pagine, trascorsi alcuni anni, vengano agli occhi le parole di un altro poeta:

> Angelica, tornata al patrio lito
> dopo i casi e gli errori onde cotanto
> esercitata in ogni strania terra
> e in ogni mar la sua beltà l'avea;
> otto lustri già corsi, e bella ancora,
> là nelle stanze ov'abitò fanciulla,
> sedea soletta, e seco
> favellando veniva il suo pensiero.

È Leopardi e non chiediamoci chi fosse e che significasse Angelica per lui. Ma riconosciamo in questa sua evocazione lo sviluppo se non l'esito di una domanda, di una perplessità, o piuttosto di un assillo che risale al tempo della irrepetibile lettura: che cosa anima e muove quelle figure, quali effetti, quali sentimenti?

Di un'Angelica pensosa e favellante tra sé a questo modo, così intimamente sola, non c'è ombra nel Furioso; o piuttosto, l'avevamo cercata invano, invano la si era attesa a questa svolta dove l'anima comincia a farsi palese.

Qualcosa di simile avviene se appena si tenta di cogliere l'identità morale e sentimentale dell'Ariosto dietro la sua stessa voce. «Sentite quanto cuore aveva l'Ariosto!» esclamò un giorno il De Sanctis, ma non disse, o gli riuscì imperfettamente e parve contraddirsi quando si trattò di dire, quale cuore. In realtà è un'operazione disperata, anche se con ogni apparenza di successo fu condotta a termine dal Croce che vide nell'autore del Furioso il poeta dell'armonia cosmica, e in questa il cuore del cuore di lui.

Su questa formula, particolarmente feconda, critici e lettori hanno poi lavorato e tuttora lavorano a collaudarla, a vagliarne su piani diversi le possibili applicazioni. Né a noi sembra che occorra ricominciare da capo nella ricerca. Diciamo piuttosto che dopo ogni scandaglio, dopo ogni accertamento della sostanza particolare e di ogni raffronto di questa con la sostanza generale di cui è fatto il poema, la variegata, trascolorante sfericità del Furioso ci si ripropone compatta e impenetrabile come il castello di Atlante doveva sulle prime apparire a coloro che l'avvistavano.

Certo il fenomeno è stato accuratamente e abbondantemente descritto. Un ippogrifo spunta nel cielo e quelli di giù lo stanno placidamente a guardare come noi leviamo un attimo il capo se il boato di un aereo si diffonde tra i tetti cittadini: ecco il «naturale meraviglioso». Una forma, un corpo, un'armatura, un mostro ti viene davanti con l'evidenza della cosa reale; e tu fai per toccarla tanto l'illusione è perfetta, e fai per stringerla e quella ti sfugge rivelando la propria aerea sostanza: ecco la convivenza o piuttosto la fusione di «realtà e sogno» nel Furioso.

È elegiaco, è drammatico, è patetico, è ironico l'Ariosto? È stato ampiamente dimostrato che non è nessuna di queste cose perché sa essere misuratamente ognuna di esse, mentre la legge della sua arte vieta che un colore o un accento, una inclinazione o un interesse prevalgano definitivamente sugli altri.

Quanto cuore davvero in questo grande individuatore e dipanatore di situazioni. Al punto, vorremmo dire, che oggi ci interessa molto meno sapere quale cuore fosse mai il suo, e forse è venuto il momento di invertire il senso della operazione, di chiederci – secondo la domanda iniziale – fino a che punto torni ad essere fecondo ed agisca il Furioso sul lettore, in quale sfera d'interessi e d'affetti, a quali profondità si espanda la carica mitica che per avventura sia dato individuarvi.

Cresciuto dentro un tempo di cui ci è stata trasmessa un'immagine «serena» per convenzione, ma tale anche e soprattutto per merito dell'arte che è sua, l'Ariosto non si lasciò certo sfuggire il senso con cui opera

> quella che di noi fa come il vento
> d'arida polve, che l'aggira in volta,
> la leva fino al cielo, e in un momento
> a terra la ricaccia, onde l'ha tolta.

Allude, come è facile intendere, alla Fortuna, grande tema del secolo. Né sarà un caso che ciò sia detto di fronte a certi dipinti che raffigurano fatti e personaggi del Cinquecento, l'alterna vicenda di Francia e Spagna. Sarebbe errato affermare che la Fortuna è anche il grande tema del Furioso, ma non che il senso con cui essa opera nell'esistenza (lo «strano caso», lo «strano corso» sono espressioni che ricorrono spesso e a volte in modo determinante e inobliabile) si è come incorporato e assimilato alla linea di sviluppo dell'opera. Questo gusto della peripezia, abbondantemente offerto dalla materia romanzesca e già tutto aperto e spiegato in una voglia e quasi voluttà di racconto nel boiardesco Innamorato, è vero e proprio flusso d'energia nel Furioso e come tale, come principio e procedimento narrativo, appare pienamente individuato dall'autore: abbastanza per tentarci a vedere nel poema una rappresentazione dinamica della vita, della vita pensata e immaginata che si sfrena, più veloce della vita vera, e delira con Orlando.

«Che debbo far, poi ch'io son giunto tardi?» ci verrà fatto di ripetere con uno dei momentanei delusi di cui è disseminato il corso del Furioso; e ci perderemo dietro a miraggi, e saremo presi nel gioco degli echi, e presteremo fede a vane immagini che si spargono e diramano da illusorie finestre. Qualche passo più in là e siamo al Tasso, dove la corsa su tutti i possibili itinerari imbocca il senso unico della fugacità delle cose, dell'elegiaca trepidazione, dell'abbandono.

Quei pochi passi l'Ariosto non li ha fatti. Non ha cantato un proprio sentimento della Fortuna, ma di questa ha in certo qual modo imitato il costume e se n'è fatto un metodo. Ha piegato al suo «tono medio» un linguaggio letterario che dal Petrarca in poi s'era provato nella resa dei sentimenti e ha gettato la rete della sua ottava in tutte le direzioni, in modo da catturarvi quanto più poteva dei casi umani. Non sta al di sopra né dentro le

cose che ci racconta, ma ci guida rasente ad esse come Virgilio guidava Dante nel regno dei defunti: solo, è un Virgilio che non sa nulla sulle cause prime, ma è disposto e ci dispone all'infinita varietà del possibile, all'ironia (dispersiva e costruttiva insieme) con cui la Fortuna fa e disfa, scompone e ricompone. Sicché il suo sorriso è un po' quello del suscitatore di fenomeni, esperto di essi eppure tutto preso e appassionato dallo svolgersi e dal dissolversi loro.

C'è una condizione essenziale a questo procedimento, quella del moto perenne onde il Furioso ci si presenta come un assieme di situazioni in movimento, e la vita che passa è anche la vita che si rinnova e si arricchisce. Qui davvero il moto è vita e l'assenza di moto è sterilità, fredda figurazione simbolica. Non per niente tutto ciò che non è terreno o riducibile a modi o interessi terreni perde calore e palpito nel Furioso, diventa immagine cifrata, segno astratto, smalto e non luce, e sta ai margini, confinato in un particolare dello sfondo come le allegorie in tanti dipinti del Rinascimento.

Appunto questa legge del movimento, vorremmo dire questa stretta bivalenza per cui la vita che passa è anche la vita che si rinnova, sembra determinare non soltanto la forza di suggestione, ma più ancora la fertilità, il lungo destino o, come sopra s'è detto, l'emanazione che, fuori dalle intenzioni dell'autore, ma per singolare natura dell'opera, l'avvicendarsi delle situazioni nel Furioso suscita in noi: come una vasta scena su cui un proiettore faccia convergere or qua or là il proprio fascio di raggi e, non appena questo si sia spostato, qualcosa cominci a maturare e a sviluppare nell'ombra.

Se si intende parlare non a vuoto della poesia come costruttività, come vero e proprio atto creativo, è all'Ariosto e a pochi altri che occorre riferirsi. Proprio perché posto di fronte a un mondo irto e molteplice, folto di contraddizioni e disguidi, portò la propria natura ad accogliere quanto più poteva delle vicende umane e soprattutto a riprodurne il corso e a darne l'equivalente fantastico: ad essere tanto più aperta e comprensiva quanto più l'esistenza si rivelava irriducibile ad un'unica interpretazione.

Con tanto mondo da fronteggiare, questo poeta si diminuì come lirico e si accrebbe come narratore appunto per essere più pienamente e largamente poeta. E non è a dire quanta salute sia possibile oggi attingere da un tale esempio.

MICHELANGELO POETA*

(M. Buonarroti)

Magari ha ragione chi prevede non lontano il momento in cui i nostri classici, per essere letti, avranno bisogno della traduzione con testo a fronte. Quella loro lingua ci è sempre meno familiare al di qua di ogni durezza del senso, e rischia di apparire tra non molto una lingua morta. Me lo conferma questa rilettura a distanza delle Rime di Michelangelo. Non è un caso che l'edizione delle Rime a cura di Enzo Noè Giradi (editore Laterza) sia corredata di una parafrasi attenta anzitutto al «rapporto interno degli elementi costitutivi» del testo, cioè al loro rapporto sintattico: al posto della normale annotazione, una vera e propria versione in prosa. Ce n'è, a quanto constato su me stesso, strettamente bisogno.

È importante la notizia di un biografo secondo cui Michelangelo intorno al 1503 smise

per un certo tempo di scolpire per darsi «alla lezione de' poeti e oratori volgari» e scrivere «sonetti per suo diletto». Era solo una tregua, una vacanza in vista di un nuovo slancio? Questo dato è variamente interpretabile. Si è tentati di supporre che il potentissimo artista fosse caduto in una di quelle crisi per cui l'insoddisfazione è avvertita dal soggetto operante come impotenza e cercasse altri mezzi di espressione, oppure che la sua ansietà tendesse a un'integrazione o piuttosto a un prolungamento nella parola. Impressionano in questo senso certi frammenti, che accompagnano alcuni suoi disegni o che si sentono buttati giù nel corso, letteralmente a fianco, di un lavoro in cui fossero impegnati lo scalpello o il pennello o la matita. Interessa comunque questa complementarità, o meglio questa oltranza, non so quanto dovuta all'estro o alla furia di un momento, né per altro verso quanto occasionale.

Proprio non è il caso, mi sembra, di porsi il problema del rapporto tra la poesia del Buonarroti e la restante e ben più imponente parte della sua opera; o, più precisamente, di stabilire le eventuali analogie e rispondenze, le caratteristiche assimilanti tra lo scultore, il pittore – magari l'architetto – e il poeta, indagando sull'impervio, il dantesco, lo scosceso, lo scheggiato, il non-finito mediante quei sempre insidiosi e svianti accostamenti di contenuti e di tematiche che trascurano il terreno concreto e specifico dove nascono e si sviluppano i fatti espressivi. Meglio affidarsi ai pochi versi di Ungaretti, alla rivelazione fulminea, attraverso la desolazione di Roma occupata, di

> quell'umile speranza
> che travolgeva il teso Michelangelo
> a murare ogni spazio in un baleno

sotto la cui simultaneità di segni diversi si concentra la tensione che accomuna le varie forme dell'operare.

Fuori dalle metafore diceva in altra sede Ungaretti una cosa che per me dice tutto sulla poesia di Michelangelo nel suo rapporto con l'epoca; e valida a intenderlo in ogni sua espressione senza distinzione di generi o di campi operativi: «In pieno Rinascimento, l'arte degli Antichi non ha più nulla da insegnare a Michelangelo e, se essa gli serve per quel che ha da dire, essa gli lega anche duramente le mani. Avverte già che quell'esprimersi non suo lo allontana da se stesso, dalla natura. Eppure fu, tornando ad essere scrutata, la natura a riporre in circolazione quell'arte... Nella Pietà della vecchiaia ogni quadro è finalmente spezzato: non esiste più né scultura, né pittura, né architettura, né poesia secondo i canoni propri a ciascuna di queste arti; ma esiste la necessità d'esprimersi, e null'altro». È il preludio al Seicento: al Seicento che non è solo Marino, ma Gongora, Borromini, Caravaggio.

Più di uno sentendomi accennare a queste poche note che mi tocca di scrivere per l'occasione, si meraviglia: «Ma come? Ha anche scritto poesie Michelangelo?». C'è qualche buon motivo per non stupirsene. «Come no?» rispondo; e gli rammento i versi per la Notte:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

La reminiscenza scolastica si fa strada attraverso la citazione, si riaccende di colpo l'anno in cui il professore spiegava che a fare eccezione rispetto allo schema e ai moduli petrarcheschi, col richiamo d'obbligo a Dante tanto negletto nel Rinascimento, c'erano nel Cinquecento pochi versi – magari questi – di Michelangelo e pochi altri ancora, di altri. A proposito di quelli che ho riportato, scritti in risposta a un epigramma di un Giovanni di Carlo Strozzi dedicato alla scultura raffigurante la notte, qualche commentatore ritiene di riferirli allo «sdegno e al dolore per le tristi condizioni di Firenze, caduta, dopo l'assedio del 1530, sotto la tirannide di Alessandro de' Medici» (aleggia l'ombra del dimenticatissimo Guerrazzi e del suo romanzo intitolato a quella vicenda). Il riferimento sarà magari legittimo, ma i versi vanno oltre, pesano altrimenti: quanto basta a mettere in forse l'immagine del Rinascimento, radiosa per convenzione, e a dire quanto sia accertabile a distanza, meglio che non quando è direttamente vissuto, lo «spirito del tempo» inviso a Goethe.

Tutto preso dal fervore della testimonianza, Thomas Mann, in uno scritto del '50 tradotto e pubblicato in Italia in quello stesso anno, insiste sul motivo degli occhi, continuamente ricorrente nella poesia di Michelangelo in quanto «primo infallibile incanto», principio d'elevazione ai «classici esempi dell'amore platonico». Il motivo, dati gli illustri e persino stucchevoli precedenti, non è solo di Michelangelo e certo non lo caratterizza né lo distingue; ma si precisa con queste altre notazioni:

«Egli è costantemente innamorato» rileva Mann «e commuove questa debolezza senza scampo del gigante, ben oltre il limite consentito dall'età, di fronte al fascino esercitato da un volto umano, sia esso di un giovane appariscente o di una donna rigogliosa – commuove questa immortale sensibilità alla forza d'un bel viso.» In altre parole, si tratti di Tommaso Cavalieri o di Vittoria Colonna o di altra «rigogliosa» ignota, contano il fascino di un volto umano e la debolezza senza scampo di fronte a questo. Sintomatico, se si pensa che l'osservazione viene dall'autore della Morte a Venezia (e alla trasposizione visiva che di questa, lo si voglia o no, ha dato Luchino Visconti col suo film).

Il tema della notte (o, per contrasto, del giorno) assunta quasi a categoria dello spirito lo avevo in qualche modo intravisto, per esempio, nel tradurre René Char e in particolare il brano dedicato alla «Justesse de George de La Tour», del grande pittore che oppone lo sconfinato e alto lignaggio della notte al giorno, «fontaniere esemplare dei nostri mali». Per associazione spontanea ricordavo Saba: «La notte vede più del giorno». Ecco arrivare di rincalzo queste altre parole di Mann sull'«esaltazione nostalgica della Notte, ultimo degli afflitti e buon rimedio» (è un verso del Buonarroti): «Una produttività di così smisurata energia» come si concilia – si chiede Mann – con la «prepotenza di questa nostalgia»? Forse si spiega solo «come una espressione della tenebra». Ma questa

tenebra, a sua volta, da che cosa si origina? Di dove viene «questa tristezza penetrante tutta la vita di un creatore, a cui il cielo largì la grazia di una straordinaria potenza rappresentativa?». La soluzione dell'enigma, pensa Mann, sta in una «sensualità prepotente e opprimente» che tuttavia si è sempre sforzata di trascendersi; in una «costante capacità di amare e di accettare dell'amore la beata tortura»; e insieme nella consapevolezza (in questo Mann s'accorda con Proust) che il dio sta in colui che ama, non nell'amato, «il quale non è che un mezzo del divino fervore»: in senso unicamente platonico, questa era, in Michelangelo, l'ultima sponda di un'illusione ormai in crisi.

Enigma e illusione a parte, trovo molto moderno, molto dei nostri giorni, questo sentimento della notte così come si presenta in Michelangelo: la notte non come chiusura o evasione, non come rassegnazione o passività; ma la notte come un no, dove il «non sentire» e il «non vedere» è sentire e vedere anche troppo, cioè solitudine e rifiuto, cioè premessa a operare in un ordine diverso.

Accanto a uno schizzo raffigurante un David, databile tra il 1501 e l'anno successivo, si legge, in ortografia differente da come è qui trascritto, il verso «Rott'è l'alta colonna e 'l verde lauro». È il primo di un notissimo sonetto del Petrarca. Gli capitava di inserire tra i suoi appunti, ricordi e abbozzi, parole di altri, come a supporto della propria volontà espressiva. Questo appena citato non è che un esempio della sorte dei versi divenuti emblematici e memorabili, cioè duraturi nella memoria e destinati a coprire lo spazio aperto da emozioni e da situazioni che uno ha espresso e che altri rivivono nella propria esperienza emotiva. Anche il lascito michelangiolesco è in questo senso cospicuo:

> O notte, o dolce tempo, benché nero...
> In me la morte, in te la vita mia...
> Come può esser ch'io non sia più mio?...
> Carico d'anni e di peccati pieno...
> Vivo al peccato, a me morendo vivo;
> vita già mia non son, ma del peccato.

Se Michelangelo non fosse Michelangelo, ma un tale Michelangiolo di Ludovico di Lionardo di Buonarroto Simoni che avesse lasciato nient'altro che un canzoniere mai edito in vita e poi edito nel secolo successivo da un pronipote, distingueremmo egualmente questo nodoso e contorto ramo che si stacca dal voluttuoso-struggente tronco petrarchesco? Certamente sì. Ma a guardare da una linea intersoggettiva, cioè nel rapporto tra scrivente e leggente, che è sempre mutuo nel tempo e sulla distanza, è indubbio che la presenza dell'intero Michelangelo influisce sul senso e sulla portata della lettura: che cioè sia stato proprio lui, l'immenso Michelangelo che sappiamo, a dire di sé con parole le cose che dice avendone dette altre – e quali – per altre vie. Del resto la compresenza in lui di tanti artefici finisce di per sé coll'essere elemento innovativo:

> Se 'l foco il sasso rompe e 'l ferro squaglia,
> figlio del loro medesmo e duro interno,

che farà 'l più ardente dell'inferno
d'un nemico covon secco di paglia?

Qui e spessissimo altrove la familiarità con i materiali e gli strumenti dell'altro suo lavoro è fonte di similitudini nuove, di metafore differenzianti. Anche a queste si deve la definizione che implicitamente ne dava un outsider della letteratura quale Francesco Berni opponendolo polemicamente ai petrarchisti di stretta osservanza:

Tacete unquanco, pallide viole,
e liquidi cristalli e fere snelle:
ei dice cose, e voi dite parole.

Dicevo canzoniere, ma il termine porta con sé un'idea di compiuto o di qualcosa che si vorrebbe compiuto e, entro certi limiti, costruito. Molto meglio, per Michelangelo, dire: Le Rime, cioè i versi che hanno accompagnato la sua esistenza in lotta perpetua con l'inespresso e l'inesprimibile. Non so quanto filologicamente corretto, non me ne intendo, ma trovo pertinente, adeguato alla tensione dell'uomo, che le successive edizioni abbiano dato largo posto anche a frammenti, testi interrotti, righe di prosa. Tutti insieme fanno – si sarebbe detto una volta – la storia di un'anima, che è per certi aspetti altra cosa da un canzoniere. Per noi lettori quasi un diario, generatore a tratti di vertici poetici. Storia di un'anima, ma aggiungerei subito: e di un corpo. Con tutto il platonismo anche suo, troppo forte era in lui il senso della materia perché al trasporto per la bellezza non subentrasse – in modo così diretto, così frontale come forse mai prima nella nostra poesia lirica – l'angoscia della vecchiaia, del disfacimento fisico, della morte; perché non si duplicasse nell'immaginazione della morte la non eludibile convivenza che aveva fatto tanto aspro il corso della vita:

... Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or s'a duo morti m'avicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.
Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima...

Un'inquietudine durata tutta una vita per inappagamento e non per insufficienza di mezzi espressivi affacciava il suo secolo su un versante ormai buio.

APPUNTI DI LETTURA*

(P. Corneille)

La fortezza Corneille

Il nostro Giovanni Macchia ha così intitolato uno dei suoi scritti su Corneille, concludendolo con queste parole: «... Corneille resta nella tradizione come quel vecchio

albero nudo e rugoso di cui parlava Sainte-Beuve. Sarà difficile spiantarlo. Quando stanno per verificarsi le condizioni favorevoli per abbatterlo, ecco che un'occasione felice, una nuova esigenza convincono di rinviare a tempo indeterminato l'operazione. E Corneille continua ad essere uno dei problemi critici più affascinanti e sempre aperti della letteratura francese». La «fortezza» è il blocco complessivo dell'opera di Corneille, ma fa pensare, prima di tutto, al Cid. Il caso che abbiamo davanti, L'illusion comique, appare come fatto a sé stante, quasi un'eccezione; ma è tale da costituire una di quelle occasioni felici di cui parla Macchia. Vive (è questa l'impressione immediata a una prima lettura) di una sua particolare scintillante agilità, in una luce cangiante. È un Corneille teatralmente già esperto ma ancora giovane, non ancora ossessionato dalle regole dell'arte drammatica: tra poco metterà in scena il Cid e forse non immagina le polemiche che dovrà affrontare e che lo ridurranno al silenzio per più di tre anni.

Uno strano mostro/fenomeno

In una lettera di dedica a una demoiselle rimasta sconosciuta Corneille definisce questo suo lavoro «un étrange monstre», uno strano mostro, nel senso del latino mostrum, fenomeno, accidente. Forzando un po' oggi diremmo: oggetto misterioso. Di fatto è una commistione, riuscita, di vari ingredienti: dramma pastorale, commedia antica, commedia dell'arte, con un condimento di smargiassate, di rodomontades espagnoles, molto nel gusto dell'epoca. Corneille precisa: il primo atto è solo un prologo, i tre successivi formano una commedia imperfetta, l'ultimo è tragedia, e tutte queste cose cucite insieme fanno una commedia: bizzarra e stravagante fin che si vuole, riconosce Corneille: ma subito dopo tiene ad affermare il carattere di novità e soprattutto a constatarne con orgoglio il successo di pubblico. Dichiarazioni analoghe, ad onta dell'ammissione delle molte irregolarità rispetto alle famigerate regole, farà a distanza di anni nell'autoanalisi (examen) premessa a questo lavoro nell'edizione 1660 delle sue opere teatrali. Insomma, il favore del pubblico (gente di corte, ma anche «popolo») è la sua mira costante; e, nel caso, sarà la sua rivalsa nelle polemiche con la critica, o meglio con i teorici dell'arte drammatica.

Il titolo

L'illusion comique, ovvero l'illusione teatrale. In edizioni più tarde figura solo L'illusion, l'illusione. Difficile stabilire se la semplificazione intervenuta rivesta un significato particolare, se muova da ragioni più profonde, più o meno psicologiche e autobiografiche. Sembra di doverlo escludere. Il titolo abbreviato lascia tuttavia aperta una sorta di divaricazione, o piuttosto di ambivalenza, tra teatro dell'illusione e illusorietà dell'esistenza nei suoi conflitti di desideri e passioni, volontà di grandezza, tensione creativa. Rimane in ogni caso prevalente la forza illusoria in quanto motore dell'azione, elemento dinamico della rappresentazione scenica fondata sull'alternarsi di inganno (nel senso di fictio, finzione) e disinganno. Uno studioso americano dell'Illusion comique, R.J. Nelson, ha intitolato il suo saggio Play within a Play, teatro nel teatro, e in particolare ha scritto: «Il tema di Corneille non è la teatralità della vita, ma la teatralità del teatro».

Un altro critico, André Rousseaux, osserva che in Corneille «il teatro precede la vita più di quanto non la rifletta» e che in lui «il teatro svolge appieno la sua funzione: aprire gli occhi degli uomini sul teatro della vita». Si direbbe che in quest'ultima frase il senso dell'Illusion comique è portato alle sue estreme conseguenze, addirittura pedagogiche.

La parola e il gesto

Ancora Giovanni Macchia, trattando in generale del teatro francese del Seicento («teatro della ragione» secondo la definizione che ne dà), parla di «una specie di "prosa" regolata dai ritmi e dalla rima... adattissima al dialogo... all'esposizione concettuale...: qualità più oratorie che poetiche... Sembra nato nel silenzio di uno studio, non sulle tavole di un palcoscenico. Odora di lucerna, non di polvere. È un magnifico esempio di teatro letterario, dotto, poetico... un teatro... da leggere o da ascoltare». Dopo tutto non è un caso che al tempo di Corneille nel designare un'opera drammatica il termine poème si alternasse ancora al termine pièce. Ma anche nel senso ora accennato L'illusion comique costituisce eccezione. Per larghi tratti qui come altrove (si vedano alcuni monologhi e i dialoghi in cui sono strettamente in gioco i sentimenti) l'onda degli alessandrini, sempre uguale e sempre diversa come quella del mare, simile a una musica d'organo che più d'ogni altra sembra nascere e rinascere direttamente da se stessa, tende a invadere ogni possibile spazio, promuove l'azione, vuole supplire al gesto; la parola si fa descrittiva di stati d'animo, commenta l'azione mentre questa è in corso, giudica le situazioni nel momento in cui sono vissute, obbiettiva i sentimenti chiamandoli per nome, li personifica, dà ad essi del «tu»... ma per tutta un'altra parte la struttura dell'Illusion comique inverte la tendenza, si presenta come potenzialità scenica, abbandona alla realizzazione un largo margine di suggestioni e interpretazioni, stimola e in qualche modo autorizza un'inventività ulteriore, una elaborazione tale da non potersi tradurre che in gesti impegnando ormai, più che l'ascolto, lo sguardo dello spettatore: in questo caso uno «strano mostro» si allontana, per seguire la metafora di Macchia, dalla lucerna e dal tavolo e muove alla volta del palcoscenico e della sua polvere, spesso poco curandosi di convogliare nello sviluppo dell'azione detriti di linguaggio galante, frasi fatte, modi di dire anche troppo collaudati, macchinosi giri di eloquio in vista di un effetto decisamente, esplicitamente spettacolare.

Eccellenza e apoteosi del teatro

A prima vista è questo il tema dell'Illusion comique. Forse non c'era altro nelle intenzioni di Corneille. Parla chiaro in proposito la tirata di Alcandro nell'ultima scena:

> Oggigiorno il teatro
> è a un punto tanto alto che ognuno lo idolatra...

Sicché si può senz'altro attribuirgli un interesse storico, significativo dell'ascesa del teatro e della gente di teatro a un gradino elevato della scala sociale, come mai prima in Francia e altrove. Ecco dunque l'attore, l'uomo di teatro in genere, affermarsi come

soggetto sociale, affiancarsi come soggetto operante all'eroe che egli rappresenta sulla scena. Ciò gli è possibile nei termini del successo che, come sappiamo, è effimero (altro aspetto dell'«illusione»). Nei confronti dell'eroe e agli occhi del pubblico, autore ed attore riproducono il rapporto che i grandi borghesi dell'epoca si sforzano di stabilire con la nobiltà. «La psicologia di Corneille» scrive Jean Starobinski in un saggio del suo L'Oeil Vivant «sembra definire l'atteggiamento dei grandi borghesi che si fanno un nome a forza di imprese e di servizi resi al re di Francia. Questi borghesi, lungi dal rifiutare la nozione aristocratica della gloria, hanno solo l'ambizione di insediarsi nella gloria; né va dimenticato che Corneille appartiene a una famiglia desiderosa di nobilitarsi.»

«Incantesimi nuovi per effetti più rari»

Certo, per motivi più e meno personali la glorificazione del teatro era qui il tema che premeva a Corneille. Ma con pari indiscutibile consapevolezza dei mezzi necessari gli era chiara la via per renderla evidente e soprattutto efficace. Ossia, il discorso sulla tematica palese ha un suo risvolto che riguarda appunto i modi e le forme della realizzazione: in altri termini, la struttura e il passo dell'opera. «In Corneille» è di nuovo Starobinski «tutto comincia con l'abbagliamento. Ma l'abbagliamento è precario... la coscienza abbagliata si strappa alla propria condizione passiva... a sua volta si vuole abbagliante, fonte di splendore e di potere... La più alta felicità non consiste né nell'atto di vedere e neppure nell'energia del fare, poiché è nell'atto complesso di fare vedere...».

Il veggente Alcandro legge nel passato per l'esterrefatto Pridamante i trascorsi del figlio di questi, e li riassume in parole; ma poi passa alla presa diretta e mediante immagini (visioni) gli rappresenta il passato più recente per immetterlo infine nell'attualità immediata. Pridamante viene a trovarsi in una posizione analoga a quella dello spettatore a teatro: con la differenza che lo spettatore sa di trovarsi a teatro, e Pridamante no, accetta per vero e reale ciò che il mago gli mostra. Tra Pridamante e lo spettatore intercorre almeno un grado di diversa partecipazione emotiva. Di fatto Alcandro non rievoca, non riassume e nemmeno evoca: in realtà produce le vicende e le immagini che passano davanti a noi lasciandoci l'impressione che tutto nasca da lui di volta in volta e si formi per sua esclusiva volontà, al tocco del suo potere, fuori da ogni relazione temporale. Insomma, sotto le vesti di un mago – Alcandro – c'è un uomo di teatro che nel magico fare e disfare continua a fare teatro e potrebbe in questo senso continuare all'infinito.

Il congegno del «teatro nel teatro» non scatta solo al momento della trovata finale (i personaggi della vicenda rivelano la loro identità reale di attori nell'atto di riscuotere la paga), ma comincia a funzionare non appena Alcandro entra in scena. Fondata su un'apparente progressione narrativa e lineare, che ne è la superficie, L'illusion comique rende piuttosto l'immagine di uno sviluppo circolare di situazioni, quadri esemplificanti, proposte e riproposte che girano in tondo. Qualcosa, disceso in linea non sappiamo quanto diretta dal XII canto del Furioso, apparenta i suoi fantasmi, i suoi spettri parlanti a quelli dell'ariostesco palazzo d'Atlante. Questo qualcosa è la famosa ironia assecondata dall'altrettanto famoso sorriso dell'artefice chino sul gioco di credulità e incredulità di cui

è fatta, appunto, l'illusione teatrale.

La traduzione

Le facili metafore dell'onda marina e della musica d'organo non sono altro che lo schermo, o l'alibi, che il traduttore frappone fra i versi dell'originale, quali suonano al suo orecchio, e la trascrizione nella propria lingua. Nient'altro che una trascrizione il più possibile corretta, se non proprio fedele, è ciò che il traduttore presume di aver dato. Da una parte; e per l'altra, un servizio alla rappresentazione teatrale e in particolare al regista e animatore della stessa, Walter Pagliaro, sapendo in anticipo che tagli vistosi, ma inevitabili, sarebbero stati effettuati e persino inversioni a loro volta inevitabili, nell'ordine delle scene e degli episodi. Non meno inevitabile, così ci è parso, è stata la decisione di rendere l'eco dei versi alessandrini, malgrado il rischio di incorrere nella filastrocca, nella tiritera, nella cantilena, nella lagna. Una volta presa tale decisione, un implacabile quanto invisibile metronomo va a installarsi nella mente del traduttore, gli contagia la piega dei pensieri e il ritmo del discorso, tanto che dopo un po' è più facile assecondarlo che non assumersi la responsabilità di sgarrare. Prova ne sia l'imbarazzo in cui il traduttore è venuto a trovarsi ogni volta che il tono e le situazioni volgevano al serio (o al serioso) e il passo da commedia travalicava in tragedia (o in pseudotragedia), assimilandolo al cavallo che in piena corsa «rompe» l'andatura. A parte questo caso-limite, le trasgressioni o infrazioni di minor conto si sono prodotte nel rubare o nell'aggiungere qualche sillaba qua e là alla normale scansione trainante del metronomo occulto; e in quanto alle rime, ammessa la sana regola del non cercarle a ogni costo e di rispettarle quando il rispetto risulta naturale, qualche accorgimento o espediente è pur dovuto intervenire nei casi in cui l'effetto della trascrizione poteva rasentare, in rapporto al testo originale, la comicità involontaria o una deplorevole sciattezza. Benvenuto dunque il Matamoro ogni volta che entrava in scena, visto che altri personaggi si adeguavano al suo dire facendogli in vari modi il verso: il traduttore non poteva non essere lui pure coinvolto, e perciò tutelato, dall'enfasi di quel personaggio. Dovrebbe essere chiaro che la questione posta da un testo che di poetico ha poco o niente dal punto di vista della lirica, e ne ha invece dal punto di vista dell'invenzione e della struttura, era una questione di dosature e di equilibri. Va da sé che nel tenere conto di tale esigenza se ne è tenuta costantemente d'occhio un'altra: quella di immaginare parlante sulla scena quanto si trovava impresso sulla carta.

E DOPO MALLARMÉ CHI C'È?*

(S. Mallarmé)

In punta di piedi affacciamoci al santuario mallarmeano che è questo appetibile volume curato da Cosimo Ortesta e introdotto da Jacqueline Risset. È possibile andare «oltre» Mallarmé oppure «oltre» Joyce? E addirittura (ma non è lo stesso): è possibile scrivere poesie dopo Mallarmé o romanzi dopo Joyce? Risponde, in certo senso anche per Joyce, lo stesso Mallarmé in un'intervista riprodotta alla fine delle pagine qui raccolte: Victor Hugo sarebbe morto «persuaso d'aver sotterrato ogni poesia per un secolo almeno... ma

egli faceva i conti senza l'istinto eterno, la perpetua e ineluttabile spinta lirica». Significativamente l'intervista s'intitola Sull'evoluzione letteraria, la quale evoluzione non coincide necessariamente con un discrimine tra ciò che è sentito come più o meno moderno.

Curioso come ogni tanto si riproponga il confronto – anzi l'antitesi – tra Dante e Petrarca. Questa volta in modo più vivo e appropriato rispetto agli schematismi in cui si era via via freddata la pregnanza delle prospettive desanctisiane. Scrive la Risset: «Mallarmé – visto quasi sempre come una sorta di culmine paradossale della tradizione petrarchista – ... sarebbe da considerare piuttosto un Dante rovesciato... Tutto un versante dell'attività mallarmeana è decifrabile in rapporto con la tensione sperimentale dantesca» e porta tutta la sua attenzione sul problema del linguaggio poetico, descrivibile «non come "sottoinsieme", o come "scarto" rispetto alla lingua d'uso, ma come territorio più vasto, accesso all'infinità del codice».

Dunque, a voler mettersi dalla parte degli operatori, ossia dei poeti, piuttosto che da quella dei descrittori, è come dire che la partita si gioca ormai a senso unico, sulla base delle potenzialità contenute nell'universo linguistico? Questo è con ogni probabilità il movente comune agli scrittori e poeti in proprio, più e meno giovani, affini e non affini tra loro (Cescon, Cucchi, Magrelli, Ortesta, Giancarlo Pontiggia, Quiriconi, Raboni), che hanno affrontato ognuno per la sua parte l'impresa di questo volume ad opera di vari.

I lettori nuovi a tanto poeta o anche, ce ne sono di certo, scoraggiati al primo approccio non potranno non incappare nel problema dell'oscurità o, in termini rovesciati, nella propria esigenza del capire a ogni costo, dove per capire si intenda la traduzione in termini logici di quanto la pagina propone. Abbandonarsi al dettato mallarmeano significa superare quell'esigenza o dare al «capire» un senso diverso. È quanto sicuramente sarà occorso agli stessi traduttori di Mallarmé, poeta per eccellenza intraducibile. Penso una volta di più che tradurre un poeta è un modo di leggerlo più a fondo e che ciò basta a legittimare la «folle» operazione, soprattutto in questo caso.

I MORTI COERENTI DI SPOON RIVER*

(E.L. Masters)

L'Antologia di Spoon River ha riscosso il consenso di largo pubblico e potrebbe segnare un punto importantissimo nell'esemplificazione dei gusti e delle preferenze attuali: anche degli equivoci in materia di poesia. Diciamo intanto che un vantaggio assai significativo dell'opera è dato dal fatto che essa può essere esaminata «a caso vergine»: che non ha bisogno cioè di particolari riferimenti e giustificazioni per essere pienamente intesa e gustata.

In un linguaggio quasi sempre spoglio e comune i morti che riposano nel cimitero della cittadina americana di Spoon River, sulla collina sovrastante il fiume omonimo, recitano il proprio epitaffio: antologia significa qui raccolta di epigrafi tombali. Ecco già uno spunto suggestivo, poetico per se stesso agli occhi di tanta parte del pubblico. Qualcosa di più di un titolo promettente o di una prima pagina felice, per molti occhi distratti. Ricordate il terzo atto di Piccola città di Wilder? Il riferimento è spontaneo, anche troppo. Strani

morti: che parlano, da una così prossima eternità, un linguaggio non dissimile da quello corrente – che non ci dicono assolutamente nulla sull'aldilà, che nulla anticipano e nulla promettono se non, vagamente, una certa pace. È chiaro che un'immagine così familiare, così addomesticata dell'eterno, riscuote subito un tanto di simpatia istintiva: è quasi un modo di tranquillizzare la coscienza, quando in questa esista un minimo di preoccupazione e di sospetto sulla sorte che ci è riservata per il poi.

Si direbbe anzi che in questo singolare Eliso non alligni l'erba amara del rimorso: ogni epigrafe riproduce la linea essenziale di ogni vita, ne fissa il senso. Ma non sempre sulle vicende trascorse è dato di cogliere un giudizio: se giudizio esiste, è nel tono col quale ognuno dice la propria storia più che in un'espressa riprovazione o in un esplicito autoelogio.

Morti a cui né la vita né la morte hanno insegnato qualche cosa che vada oltre l'ambito della personale esperienza: le nozioni di bene e di male assumono quasi un valore pratico, fondato sulla constatazione della terrena felicità o infelicità nata dall'aver agito in un senso piuttosto che in un altro. Tutti quanti esistono nella morte quanto più intensamente esistettero nella vita, magari in grazia di ciò che comunemente vien detto peccato, o colpa, o è dalle leggi considerato delitto. Dice, l'ombra di George Gray:

> Molte volte ho studiato
> la lapide che mi hanno scolpito –
> una barca con vele ammainate, in un porto.
> In realtà non è questa la mia destinazione
> ma la mia vita.
> Perché l'amore mi si offrì e io mi ritrassi dal suo inganno:
> il dolore bussò alla mia porta, e io ebbi paura;
> l'ambizione mi chiamò, ma io temetti gli imprevisti.
> Malgrado tutto avevo fame di un significato della vita.
> E adesso so che bisogna alzare le vele
> e prendere i venti del destino,
> dovunque spingano la barca.
> Dare un senso alla vita può condurre a follia
> ma una vita senza senso è la tortura
> dell'inquietudine
> e del vano desiderio –
> è una barca che anela al mare eppure [lo] teme.

Se una chiave interpretativa dovessi cercare a questo libro, la rintraccerei negli ultimi versi che ho letto. Ma con molta cautela: e non mi spingerei certo più in là. Eppure di ipotesi su Spoon River ne sono già state fatte parecchie: in un senso sociale, ad esempio dalla stessa traduttrice italiana, e da altri in senso religioso o filosofico. Tutti, mi sembra, peccano in eccesso o in difetto: si svolgono in una dimensione alquanto estranea alla molteplicità di questo coro di morti, concorde più per l'accento che per le fedi cantate. Sono insomma schemi troppo rigidi, inadatti a contenere la vibrazione poetica delle

epigrafi nella loro successione, così come riesce insufficiente, rispetto alla vera densità del libretto, la nozione di generica poeticità, fondata sull'invenzione esteriore, che ne spiega in buona parte la fortuna.

Come conciliare, il ritratto di Benjamin Pantier:

> ... la nostra storia finisce nel nulla. Va' folle mondo!

con l'incitamento a esistere e a godere contenuto nell'epigrafe di Edmund Pollard, ad esempio?

> È viva la tua anima? Allora, che possa nutrirsi!
> Non lasciare balconi che tu non abbia scalato;
> né seni nivei che tu non abbia premuto;
> né teste d'oro di cui dividere il guanciale;
> né coppe di vino, quando il vino sia dolce;
> né delizie del corpo o dell'anima.
> Tu morrai, non c'è dubbio, ma morrai vivendo
> in profondità azzurre, rapito e accoppiato,
> baciando l'ape regina, la Vita!

Le interpretazioni forzate, le sovrapposizioni intellettualistiche – e d'altra parte le riduzioni a misure banali e bassamente psicologiche – entrano un po' sempre nel destino di questi cosiddetti poeti istintivi; nei quali la presenza della poesia è così immediatamente accertabile, ha una tale forza comunicativa che per essi, più che per qualsiasi altro, riesce difficile una qualsiasi traduzione in termini critici o anche solo di pura illustrazione.

I morti di Lee Masters hanno in comune con quelli di Dante il rilievo, quanto più furono peccatori, della propria personalità oltre la vita; ne differiscono per la assenza di una nozione assoluta del bene e del male. A livellarli vale soltanto il sonno, come nell'epigrafe collettiva che apre il volume:

> Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,
> l'abulico, l'atletico, il buffone, l'ubriacone, il rissoso?
> Tutti, tutti dormono sulla collina.

Volendo tentare una definizione più aderente alla natura di questo libro si dovrebbe piuttosto cominciare dalla definizione che il poeta stesso ne ha dato: qualcosa di meno della poesia e di più della prosa. Sotto questo aspetto anche l'invenzione esteriore si rivaluta, viene a coincidere coll'invenzione intima: l'indubbia suggestività del pretesto influisce sul poeta nel senso della continuità dell'ispirazione.

Quello dei morti che recitano il proprio epitaffio è uno spunto fissato per sempre, un accento acquisito che basta variare per minime e sottili inflessioni da epigrafe a epigrafe; com'è appunto dell'ispirazione del narratore quando il soggetto gli si è chiarito in tutte le

proprie possibilità di sviluppo. La voce lirica è qui tutta affidata all'illuminazione iniziale, non ad accensioni repentine che si rinnovino di volta in volta.

In questa lirica tutta sui generis sta, a mio parere, la vera singolarità del libro.

RILKE E LE COSE*

(R.M. Rilke)

Avrei anche potuto intitolare: «Rilke e l'estetismo». Ma in tal caso avrei dovuto aggiungere subito: di molti tra i suoi lettori. Non dimentico che, più di una valutazione specifica degli autori, ci interessano qui, entro certi limiti le reazioni del pubblico, del supposto pubblico della poesia, in quanto esse hanno di giustificato o di ingiustificato. Forse è necessario precisare che nel pubblico comprendiamo anche noi stessi, per quel tanto di errore o di equivoco che anche noi sentiamo possibile magari per averlo anteriormente sperimentato in qualità di lettori.

La figura di Rilke nella recente poesia è la figura di un solitario: intendo dire che le radici della sua formazione interiore ed espressiva sono meno facilmente localizzabili che non quelle di altri poeti di fama europea. Cercare le sue origini in una definita tradizione appare impresa disperata: non c'è polemica, sia pure in senso nobile, non c'è scuola o movimento letterario al quale egli possa essere riferito. Anche all'interno di una tradizione tedesca, per ovvie ragioni meno familiare alla conoscenza del pubblico di lingua italiana, è arduo collocarlo. Tedesco del resto, almeno in senso stretto, non era, dato che nacque a Praga nel 1875 da famiglia oriunda della Carinzia, e abituata da secoli a trasmigrazioni da un paese all'altro. Sangue nomade, si direbbe, di cui egli era destinato a prolungare nella propria esistenza l'irrequietezza – grigio pellegrino in se stesso raccolto, uccello che passa nel cielo senza lasciar traccia di sé, come ha scritto di lui lo scrittore spagnuolo Antonio Marichalar – dall'Italia alla Russia, dalla Svezia all'Egitto, dall'Olanda alla Spagna, alla Francia, alla Svizzera, che ne custodisce le spoglie.

Le indicazioni che egli stesso ci offre circa le sue letture, che non furono mai molte perché erano ad una ad una troppo intense, ci convincono semmai di un'esistenza staccata dal cosiddetto mondo delle lettere, quanto più era immerso nella vita dello spirito, o, per usare un'espressione che Valéry ebbe a suo riguardo, chiusa nel tempo puro: la Bibbia, le opere di Jacobsen, più tardi Hölderlin. E, una volta ricordato l'enorme valore di suggestione che su lui ebbe l'opera dello scultore Rodin, è da dire piuttosto che anche con Rilke cominciava un diverso atteggiamento di fronte alla cultura dal punto di vista della formazione e dell'esperienza: le opere scritte dai morti e dai vivi presentavano la propria disponibilità non soltanto fuori dagli ormai angusti e cristallizzati limiti delle tradizioni nazionali, ma addirittura in un ordine apparentemente arbitrario, commisurabile e giustificabile nel senso del rigore e dell'intima necessità di chi vi si accostava. Era in atto insomma, anche in Rilke, la formazione di quel comune patrimonio europeo – europeo in un senso sempre più preciso – che, negli spiriti più attenti, si veniva costituendo senza riguardo alle epoche e alle latitudini: l'elaborazione di nuovi miti, la rielaborazione in termini moderni di miti che parevano decrepiti e inerti.

Questa assimilazione in senso personale dei dati offerti dalla cultura trova una

rispondenza in quell'altro occulto lavorio che caratterizza la sua figura di poeta: per cui, proprio questo caso che a prima vista sembra escludere una fede in una funzione della poesia, ci offre invece l'esempio del contrario: e, almeno in una direzione personale, della poesia in quanto energia, in quanto incessante accrescimento interiore. Il quale, dalle prime composizioni – notazioni, per meglio dire, di pura sensibilità – si svolge per tutto l'arco di un'opera poetica d'eccezione, di pari passo con uno sviluppo artistico prodigiosamente ramificato e ricco di linfe e di umori.

L'altra volta, accennando alla cronaca degli orientamenti nella poesia contemporanea, e parlando della posizione di Saba di fronte a Valéry, avevamo ravvisato nelle due rispettive poetiche, così occasionalmente contrapposte, i poli entro cui quella cronaca si svolge. Se in queste cose, che presuppongono sempre una incommensurabilità delle varie nature poetiche, fosse possibile ravvisare un giusto mezzo, il nome da fare sarebbe appunto quello di Rilke: dico sarebbe perché ho ben presente l'estrema irrequietezza e dinamicità del suo sviluppo di poeta. Valga almeno l'indicazione approssimativa e l'allusione in essa implicita di quello sforzo costante di compenetrazione dell'immediata materia terrestre con la materia celeste sospirata e intuita, destinata a dissolverla e ricomporla in figure perenni: a darle cioè un compimento e un futuro, com'è detto nei quaderni di Malte, là dove si parla della «metà celeste calettata sulla mezza coppa rotonda della vita terrena».

I risultati di questo lavoro hanno abbandonato al pubblico, com'è del resto naturale, tutta quella parte suggestiva ed esteriore che potrebbe genericamente definirsi come «poesia delle cose». C'è, a creare l'equivoco, tutto un armamentario rilkiano (le perle, le fontane, gli arazzi, gli specchi, le maschere) di pronto effetto e di facile riferimento. L'equivoco non è solo da parte dei molti laudatori; è anche da parte di qualche detrattore. Quello che per gli uni è «poesia delle cose», viene contestata dagli altri come «poesia estetizzante» e dunque, entro certi limiti, come non poesia. Non è raro il caso che gli uni e gli altri si trovino d'accordo nel non far differenza tra Rilke e D'Annunzio, naturalmente essendo – più o meno confessatamente – dannunziani gli uni, antidannunziani gli altri. Mi riferisco a lettori di lingua italiana; e non è detto che sotto questo punto di vista l'origine dell'equivoco vada in buona parte riscontrata nella lettura compiuta su traduzioni. Non per niente traduttori come Traverso e Pintor ci hanno dato il Rilke delle Elegie duinesi e dei Sonetti a Orfeo, che il primo e quasi integrale traduttore, Vincenzo Errante, aveva in un primo tempo escluso dalla propria fatica.

Ebbene, proprio sulla base della personale esperienza, posso immaginare l'effetto che le Elegie duinesi o i Sonetti a Orfeo producono su un lettore abituato al Rilke del Libro d'Ore o del Libro d'Immagini, in traduzioni italiane o francesi come quella di Maurice Betz: sentiranno la poesia a lampi in un groviglio di sensi e sovrasensi oscuri e inestricabili. E torneranno con rimpianto e accresciuto trasporto alla restante poesia rilkiana. Qui una questione s'impone: se sia possibile operare un taglio netto tra queste due grandi fasi o se non sia piuttosto questo un segno che qualcosa non andava nel modo della precedente lettura. Per me, oggi come oggi, non so indicare altro modo che quello di leggere Rilke a ritroso: considerando vertice le Elegie e non, ad esempio, il Libro d'Ore. Se si accetta il criterio – e credo sia il più sano – di considerare questa poesia come un mezzo di

accrescimento interiore, c'è piuttosto da chiedersi, in caso di insensibilità di fronte alle Elegie, se non siamo noi a non aver saputo tenergli dietro anziché il poeta ad oscurarsi e a cadere nell'involuzione. Tutto sta nel superare appunto quel sospetto d'estetismo, quel complesso, cioè, d'immagini e di spunti sensibili, che col suo indiscutibile fascino, ci rimanda alla biografia esteriore del poeta, e che arrischia di farci sovrapporre il fittizio aspetto di un Rilke vivente, e compiaciuto, alla perenne evoluzione della sua materia poetica.

Soccorre a questo proposito un'attenzione al modo in cui certi motivi centrali – come quello della morte o dell'amore – o certe immagini di densa allusività – come gli angeli o i girovaghi – si sono gradatamente trasformati fino ad assumere un senso sempre più pregnante, inteso a far cadere il diaframma tra le cose e tra queste e la loro universale significazione. Attraverso un graduale dominio plastico delle immagini il processo dell'arte di Rilke va da un massimo di recettività (il suo prodigioso «origliare» giovanile) a un massimo di forza creativa che quell'iniziale recettività integra e trasvaluta: è insomma un processo di graduale interiorizzazione e compenetrazione dei moti intimi con le immagini corrispondenti. Sarebbe utile in questo senso, a chiarimento della diversa posizione che le cose assumono agli effetti del risultato lirico complessivo, un confronto accurato di composizioni riferibili alle varie fasi della produzione di Rilke e appunto fondate sul richiamo alle cose.

Mi limito qui a leggere successivamente due liriche appartenenti a momenti diversi dell'opera rilkiana.

Dalle Poesie giovanili:

LA BUONA NOTTE DELLE COSE

(traduzione di Vincenzo Errante)

L'hai vissuta anche tu, lo so, quest'ora:
quest'ora in cui nei vicoli spossato
s'abbatte il giorno, e, disilluso, spegne
il proprio ardore.
Sembra che, allora, prendano commiato
l'una dall'altra
tutte le case intorno.
Nel caldo e chiaro lampeggiar dei vetri,
i muri stanchi scambiano l'estremo
trepido sguardo di saluto,
fin che le cose tutte si confondono,
e sospiran tra loro,
quasi di già sognando:

«Oh, come ci trasmutiamo,
di seriche tuniche grigie
vestendoci entrambe!
Chi, di noi due,

adesso, sei tu?»

Dalle Ultime poesie:

LA MORTE

(traduzione di Leone Traverso)

Questa è la morte: un azzurrino infuso
in una tazza senza sottocoppa.
Stranamente la tazza posa sopra
il dorso d'una mano. Sulla curva
invetriata si conosce ancora
la frattura dell'ansa. Polverosa.
E in lettere consunte lungo il fianco
«Speranza».
La parola il bevitore
leggeva in un mattino ormai lontano.
Ma chi sono mai quelli che il veleno
infine deve sgomentare in fuga?
O sarebbero forse qui rimasti?
Una follia li tiene a questa mensa
travagliosa? Cui togliere si deve
il duro tempo, come una dentiera.
E s'impiglia la lingua balbettando...

SCORCIATOIE E RACCONTINI*

(U. Saba)

Dice l'autore nel punto di trapasso alla forma più estesa ma non più complessa dei Raccontini, là dove il libro cambia ritmo, che la genealogia delle Scorciatoie va ricercata sotto le unite costellazioni di Nietzsche e di Freud. Speriamo che non sia indispensabile andare così lontano per capirci qualcosa e che l'accenno valga se mai come invito a leggere o a rileggere quegli autori con animo analogo a quello di Saba (e certo, il suo Nietzsche ha l'aria di essere il Nietzsche più duraturo e fecondo; il meno scandalistico e retorico e bistrattato dai seguaci, anche illustri). Ma ecco la chiave davvero utile: «Non esiste un mistero della vita, o del mondo, o dell'universo. Tutti noi, in quanto nati dalla vita, sappiamo tutto, come anche l'animale e la pianta. Ma lo sappiamo in profondità. Le difficoltà incominciano quando si tratta di portare il nostro sapere organico alla coscienza. Ogni passo, anche piccolo, in questa direzione è di un valore infinito. Ma quante forze – in noi, fuori di noi – sorgono, si coalizzano, per impedire, ritardare, quel piccolo passo!».

È il grande tema del secolo; ritagliate, queste parole, potrebbero passare per quelle di un surrealista se non ci fosse tutto il Canzoniere ad avvertirci della diversità del procedimento e della disposizione: le ombre e le accensioni del cuore; la voce chiara e la voce buia, il passo compiuto dentro e attraverso il cuore di Saba. E le Scorciatoie

nell'accezione più semplice e più ardua – secondo le parole del dizionario – sono «vie più brevi per andare da un luogo ad un altro»; rappresentano insomma un modo diretto di penetrazione nell'intimo delle cose e dei fatti. A volte valgono anche come una difesa del poeta, un'interpretazione necessaria di una realtà inizialmente estranea o minacciosa, con la quale per continuare a vivere bisogna pur fare i conti. Appartengono a questa seconda inclinazione le Scorciatoie per noi meno persuasive – un po' pigre a volte, a volte gratuite: meglio, non evidentemente garantite, suffragate da una necessità interna al mondo di Saba.

Spiace, ad esempio, sentirgli dire con l'aria di una scoperta che i «wagneriani erano sospetti non perché amavano Wagner; ma perché amavano solo Wagner»; ma si veda invece quanto sia Saba – e dunque felice – questa conversione a Verdi: «Fu una sera, in caserma. Ero solo nella bianca immensa camerata, quando un altro consegnato... entrò improvvisamente, cantando "Bella figlia dell'amore". Tutta l'Italia con i suoi mari, i suoi monti, le sue città, mi entrò nel cuore come un fulgore azzurro».

La verità è che queste Scorciatoie valgono più nel senso dell'illuminazione che in quello dell'aforismo; che non si tratta per esse di «pensieri sublimi» bensì di una serie di fermenti nell'aria della sublimità poetica di Saba; che convincono – e spesso incantano – là dove la realtà viene attaccata in presa diretta, senza intenti dimostrativi. In particolare, e per esempio, dove il presupposto psicanalitico è completamente fuso, diventato sangue e sensibilità; dove non appesantisce e non turba la limpidezza e l'innocenza dello sguardo e con essa la luce dell'oggetto scoperto (o inventato?), la sorpresa della rivelazione. È, in questi casi, la forza della poesia che riesce a incidere sulle cose in modo forse più duraturo – perché più palese – degli altri mezzi di conoscenza. Lo dice benissimo Saba: «Tutti i loro sistemi [dei filosofi] sono toppe, per nascondere una rottura di realtà». «I poeti promettono di meno e mantengono di più.»

Avviene così che egli possa avventurarsi con questa tranquilla presunzione su terreni di solito inibiti ai poeti (ma sarebbe meglio dire: ai letterati – secondo una distinzione che sembra familiare a Saba; ai letterati che sono sempre più astuti...). Credo che gli storici di professione – ma non essi soltanto – resteranno almeno perplessi di quanto una certa scorciatoia ci dice di Napoleone e dei motivi che lo spinsero a buttarsi nella campagna di Russia. Un passo di più: si cadrebbe nella storia romanzata. Ma è un Napoleone vivo, al quale ci rimanderà senz'altro, col sospetto che sia Saba ad aver ragione, il consenso più facile e immediato riscosso nella nostra sensibilità ancora turbata e dunque più pronta a reagire dall'Hitler della scorciatoia successiva: «... racconto qui quale è stato veramente il suo sogno. Ridurre la Germania un mucchio di macerie; e, fra nuvole di gas asfissianti, rimproverando ai tedeschi di averlo – per colpa degli ebrei – tradito, salire egli al cielo, in una specie di apoteosi, circondato dal fiore delle sue più giovani e fedeli ss.».

E ancora, nel divampare effimero di una polemica tipica del dopoguerra, forse già esausta nei suoi motivi, ecco la serenità con cui il buon diritto acquisito da quarantacinque anni di alta poesia risponde per proprio conto alle varie domande sulla cultura: «L'arte, per la sua intima natura profondamente asociale, serve – attraverso vie proprie – alla vita sociale. E tutti i poeti sono in questo senso, e solo in questo senso, poeti civili».

Abbiamo insistito a bella posta su ciò che delle Scorciatoie appare più inatteso rispetto all'immagine familiare o diletta del poeta, finora soltanto poeta – non impegnato cioè se non implicitamente in giudizi, sentenze, moralità. In questa fase conclusiva della sua vicenda umana e poetica egli ha creduto opportuno e legittimo abbandonarsi a una serie di confidenze brevi, illuminanti gli spunti della sua vita oltre l'urgenza del risultato lirico ormai sicuro, non caduco. È una vacanza che Saba, in questo dilagare di confessioni e memorie, spesso improntate a un senso di autodifesa e comunque non sempre disinteressata, ha bene il diritto di concedersi. Con questo libro egli ha offerto al lettore futuro una serie di elementi validi alla rievocazione della sua figura umana. Pensieri ricorrenti e convinzioni taciute per anni o appena mormorate all'orecchio amico; una singolare saggezza intervenuta a domare dispersioni e fervori o forse da quelli direttamente e amaramente generata; qualcosa di inseparabile dalla persona ricordata come quegli eterni berretto maglia bastone di cui sempre parla chi lo ha conosciuto...

Ma per un poeta così spontaneo – e qui il termine non è generico e facile, ha una sua necessità, un suo valore indicativo –, così naturalmente portato a «cavare da un male un bene», a far coincidere la figura poetica col moto della vita, per il quale sembra non esistere una problematicità della poesia – tanto sicura gli nasce in tutte le direzioni –, queste Scorciatoie varranno anche a una più felice comprensione, a un maggior rilievo degli spunti vitali del suo lavoro; come tante finestre aperte sul suo panorama lirico. E il raffronto col Canzoniere e in particolare con le Ultime cose potrebbe offrire un pretesto a un lungo saggio (se già gli indiscreti non dicessero che il poeta stia preparando una interpretazione e una storia della genesi della propria opera).

Sarebbe tuttavia un errore vedere questo libro unicamente in funzione di un'aura poetica. Così, se il regalo recentemente fattoci dall'editore Einaudi con la ristampa integrale di tutte le raccolte di Saba contribuisce largamente a una lettura condotta nel clima di una suggestione rinnovata, si osservi il controllo cui il poeta diventato prosatore sottopone costantemente questo suo nuovo mezzo d'espressione; questa prosa secca e nitida – di un genere raro ai nostri giorni –, sempre salvaguardata dal rischio di un'effusione.

La prova palese sta tutta nella forma più sensibile e mossa dei Raccontini, in cui si dissolvono i nuclei meditativi delle Scorciatoie. Si veda ad esempio l'andamento di vigorosa narrazione, sostenuto in pochi tratti significativi, con cui è descritta la visita di un Mussolini antemarcia al negozio del signor Saba, antiquario di Trieste. Anche più esemplare per noi, data la presenza di uno spiccato elemento emotivo – eppure così frenato e sotteso –, è il raccontino A Trieste, nel quale sembra ripetersi alla rovescia lo stesso miracolo che salvò un giorno il poeta Saba da uno scadimento nella prosa.

Rivive in esso – ma il discorso vale per tutti i Raccontini e per buona parte delle Scorciatoie –, nella sua conferma narrativa, nella felice fusione di un elemento discorsivo e di un elemento gnomico, ciò che fece l'incanto degli idilli popolari che per noi passano sotto l'emblema di questi versi del Piccolo Berto:

> Una tragedia infantile adorabile
> mi si va disegnando...

SABA E L'ISPIRAZIONE*

(U. Saba)

Ecco un poeta sul quale non è difficile l'accordo tra pubblico e iniziati. Le eventuali discordanze riguarderanno semmai la scelta, il modo della lettura. C'è caso che davanti ai sonetti dei Prigioni – a cui s'intitola una parte specifica del suo Canzoniere – il lettore avvezzo a storcere il naso su tutta la cosiddetta poesia moderna lanci il grido di trionfo: questa sì, è poesia! Mentre il lettore del genere più raro volterà qualche pagina, forse molte pagine per puntare il dito altrove: sulle Fughe magari o, più probabilmente, su Parole, su Ultime cose.

La verità è un'altra: ed è che Saba con tutte le sue disuguaglianze, deviazioni, cadute nella prosa, costringe sempre a non far troppe distinzioni tra la sua esperienza umana e la sua esperienza poetica.

E d'altra parte la valutazione del Canzoniere – nel quale sono raccolti i successivi risultati di quarantacinque anni di poesia – potrebbe coinvolgere da sola tutto un esame dell'odierna poesia italiana. Questo non appena per il valore intrinseco dell'opera ma anche, e sopra tutto, per il contrasto che essa oppone agli aspetti della restante poesia di oggi. Un contrasto che tocca la natura dell'ispirazione prima ancora dei modi dell'espressione. Immediatezza, antiletteratura – parole vaghe e malfide in bocca a chiunque – guerra alla poesia troppo e soltanto poesia, comunicazione diretta con l'inconscio; è questo, press'a poco, il suo credo poetico. Diceva un giorno lo stesso Saba: «La differenza tra l'arte e la non arte è la stessa che passa tra un sogno davvero sognato e un sogno che si vorrebbe ma non si riesce a sognare». Fedi, queste, non concetti: una appassionata poetica romantica illimpidita da un'esperienza psicanalitica.

Ma la poesia di Saba? A prendere alla lettera quel che ho detto, e a non conoscere il Canzoniere, verrebbe fatto di pensare a certe parole di Breton a proposito dell'effetto decisivo che la scoperta di Freud ebbe sull'avvio del surrealismo. Ciò nonostante la poesia di Saba non suona surreale. Potrebbe persino prestarsi all'equivoco da parte di quei tali clienti della categoria del poetico. Non per niente anni fa un professore universitario ha confuso Saba con Betteloni; e già prima un critico militante aveva fatto di lui uno dei sei fratellini della famiglia crepuscolare. Sta di fatto che la sua poesia ha potuto coesistere al dannunzianesimo, al crepuscolarismo, al frammentismo, al rondismo e all'ermetismo senza essere nessuna di queste cose: evolvendosi per forza propria e giungendo giovane e viva fino a noi. Nel frattempo, mezzo secolo di polemiche, di scoperte e di presunte scoperte, di manifesti e di clamori, ma anche di intuizioni effettive e di lavoro severo, ha disgregato nei propri elementi il credo poetico originario che Saba ha ancora nel sangue; ma non ha potuto disgregare il nucleo della sua poesia che, come ho detto, coesiste e qualche volta coincide con risultati derivanti da esperienze diversamente complesse e tormentate. In lui nessuna crisi dell'immagine, nessuna problematicità apparente tra ispirazione ed espressione: l'oggetto è appena colpito che già rimanda la propria eco in parola e in frase. Contro la coscienza critica, vicino alla quale nasce tanta poesia di oggi, effettiva o supposta, Saba rappresenterà sempre i diritti dell'ispirazione. Sentite questo suo giudizio su Valéry tolto dal penultimo numero dei quaderni di «Poesia»: «Le veramente squisite finezze formali di Valéry hanno l'accento troppo scoperto; sono troppo

scopertamente fine a se stesse. Riguardano più l'estetismo (oh, un estetismo moto nobile, molto discreto, niente affatto «cafone»!) che la poesia. Sono come batterie non abbastanza mascherate; individuabili facilmente dal tiro nemico. La poesia di Valéry non ebbe – come, per esempio, nell'imperfettissimo Shakespeare, o nel perfettissimo Racine –, le radici profondate abbastanza nell'inconscio individuale e collettivo, dal quale – come le piante dalla terra – nasce la poesia. L'intelligenza, la scaltrezza, l'abilità, la pazienza, l'esperienza sono qualità utili, ma accessorie: controllano; non creano. Paul Valéry è una forma che cerca, qua e là, un contenuto; non un contenuto d'umanità che abbia trovata, per un processo spontaneo, la sua forma. Egli fu così il poeta tipico dei «cerebrali», della maggioranza cioè delle persone che si occupano, oggi, di arte e di poesia».

Non sono di questo parere: per me la poesia è anche dall'altra parte. Semmai Saba ha ragione, questa vale non contro Valéry ma contro quelli che in nome di Valéry negano la direzione contraria. Ma quante sfumature intermedie, per non parlare della poesia in quanto espressa in un testo, ci sono tra la posizione di Valéry e la posizione di Saba? Non la storia, ma la cronaca della poesia contemporanea è tra questi due poli; una cronaca tumultuosa, che par fatta apposta per disorientare. Ci sono troppe metafisiche e insieme troppe poetiche da chiarire e da sfrondare per giungere alla comprensione e alla scelta. Anche questo spiega l'assenza di un pubblico davvero partecipe, oltre che vasto; e, insieme, le porte spalancate della categoria del poetico e la porta strettissima dei raffinati.

È qui che il problema specifico della poesia si riallaccia al problema più generale della cultura: non di ritrovare la tradizione si tratta, ma di stabilire una tradizione, qualche punto sicuro di riferimento comune. E, in questo senso, c'è lavoro per tutti.

Legga Saba, per ora, chi non sente di respirare in certe strettoie. Quante parole sprechiamo ogni giorno a illustrare forme che non escono dal limbo delle buone intenzioni. Mentre col Canzoniere non si corrono rischi di questo genere.

La parola è dunque a Saba, attraverso questi versi tolti dalla raccolta Mediterranee uscita in questi giorni nella collezione dello «Specchio».

TRE POESIE A LINUCCIA

1.
Era un piccolo mondo e si teneva
per mano.
Era un mondo difficile, lontano
oggi da noi, che lo lambisce appena,
come un'onda, l'angoscia. Tra la veglia
e il sonno lento a venire, se a tratti,
col suo esatto disegno e i suoi esatti
contorni, un quadro se ne stacca e illumina
la tua memoria, dolce in sé, ti cerca,
come il pugnale d'un nemico, il cuore.

Era un piccolo mondo e il suo furore

ti teneva per mano.

2.
In fondo all'Adriatico selvaggio
si apriva un porto alla tua infanzia. Navi
verso lontano partivano. Bianco,
in cima al verde sovrastante colle,
dagli spalti d'antico forte, un fumo
usciva dopo un lampo e un rombo. Immenso
l'accoglieva l'azzurro, lo sperdeva
nella volta celeste. Rispondeva
guerriera nave al saluto, ancorata
al largo della tua casa che aveva
in capo al molo una rosa, la rosa
dei venti.

Era un piccolo porto, era una porta
aperta ai sogni.

3.
Da quei sogni e da quel furore tutto,
quello ch'ài guadagnato, ch'ài perduto,
il tuo male e il tuo bene, t'è venuto.

GLI UCCELLI SONO UN MIRACOLO*

(U. Saba)

«Trattenerti, volessi anche, non posso.» Di quante cose e persone e momenti della vita non lo si potrebbe dire? È un verso emblematico, è giusto che sia il primo d'una raccolta che vuol essere conclusiva. Su questo presagio di conclusione Saba da anni insiste: Ultime cose è il titolo d'una raccolta precedente; «le ultime fra le mie ultime cose» disse poi delle successive Mediterranee. Abbastanza perché qualche amico scherzasse affettuosamente su una tale ostinazione di darsi finito e di risultare poi, ogni volta, il più vivo di tutti: «quercia» che antica «resiste allo sfacelo», come nelle parole finali della «visita», una delle più intense poesie di tutto il Canzoniere.

Oggi Saba è anche più esplicito, in modo da non lasciare un margine nemmeno alla irrisione affettuosa: «Cari amici, di una cosa potete essere certi: le poche poesie riunite in questo fascicolo dello Zibaldone sono le ultime che ho scritto, e le ultime che leggerete me vivo. Fanno parte di una raccolta, pure brevissima, che s'intitola Epigrafe, e che uscirà solo dopo la mia morte». Queste parole si leggono nella premessa giustificativa (breve e desolata, ma non desolata soltanto, se è dato cogliervi anche il principio di quel sorriso sulle cose del mondo in cui a volte si esprime quel po' di goldoniano che vive nell'uomo Saba) con la quale il poeta ha licenziato il suo ultimo volume per le edizioni triestine de Lo Zibaldone: Uccelli. Ma qui io vorrei citare altri versi e trascriverli nel quaderno degli emblemi validi alla vita e alle vicende di tutti, fuori dall'occasione particolare che li ha

espressi:

> Si ricordò di lei solo quel giorno
> che, per noia o malvagio animo, volle
> stringerla in pugno. La quasi rapace
> gli fece male s'involò. Quel giorno,
> per quel male, l'amò senza ritorno.

Sono tolti, questi versi, da una lirica intitolata Il fanciullo e l'averla. Ma a quante altre vicende e protagonisti di questo non potrebbero essere riferiti fuori dal mondo dei volatili che è l'oggetto primo del libro? Al punto da sembrare l'epilogo, figurato e concretissimo insieme, di una imprecisata storia d'amore. «Uccelli sono un miracolo» dice Saba; non un miracolo poetico, ma l'aver scritto queste poesie dopo che, dalla metà circa del '47, aveva cominciato a sentirsi «morire alle cose», questo è un miracolo. Ed ecco la circostanza occasionale che lo ha generato: «Il gerente la Libreria antiquaria, che ancora porta il mio nome, aveva comperato, poco tempo prima, un gruppetto di libri sulla caccia e gli uccelli»... Sfogliare quei libri e restarne affascinato – uno scoprire il «paradiso in terra» – fu tutt'uno per il Saba quasi morto alle cose. A questo punto, sulla scorta dei versi, va individuata l'altra parte del miracolo, che non solo è data dall'aver superato di colpo il pericolo di esaurirsi pittoricamente o didascalicamente nel pretesto, ma più dall'aver ritrovato, con la scoperta di quel mondo, l'origine stessa delle proprie emozioni, la strada addirittura delle memorie infantili (nell'apologo la rimembranza: Il fanciullo e l'averla, Merlo) e per altro verso, nell'istinto degli alati, le passioni stesse degli uomini, la generale lezione della vita... Molti hanno posto l'accento sul graduale illimpidirsi della vena di Saba, anche e soprattutto in quest'ultimo lavoro: s'è anzi parlato d'una sua conquistata classicità. Giudizio da accogliere, quando non suoni condanna o riserva complessiva per ciò che apparve e appare meno limpido in lui, nell'opera passata, e miri piuttosto al dato di fatalità che ha voluto questa poesia diversamente ma coerentemente intonata a seconda delle stagioni umane da essa puntualmente, di volta in volta, cantate: con voce che diceva della vita cantando dalla vita, che ha detto del tempo restando nel tempo.

Ora, eccoci di nuovo a quel verso, primo del Pettirosso e della nuova-ultima raccolta: «Trattenerti, volessi anche, non posso».

L'abbiamo detto emblematico e lo sia dunque, oltre che delle cose che fuggono per tutti noi, di questa estrema commozione o gioia di Saba poeta di fronte al creato: ma sia insieme indizio di una naturale, necessaria rarefazione che non cessa di essere ricchezza quanto più trova le sue premesse nell'esaurirsi di una vitalità: perché raramente come in questo caso il peso degli anni nulla ha potuto sul vigore poetico, sul mordente espressivo, rimasti integri grazie alla capacità di adeguazione del poeta, la quale altro non è se non una superiore forma di fedeltà all'esistenza.

Si leggano questi versi a Nietzsche che chiudono la breve raccolta:

> Intorno a una grandezza solitaria,
> non volano gli uccelli, né quei vaghi

gli fanno, accanto, il nido. Altro non odi
che il silenzio, non vedi altro che l'aria.

Hanno già il freddo, il marmoreo della morte. Che tentazione per tutt'altro poeta! L'eterno, l'aldilà... Per Saba è il limite intravisto da non varcare finché c'è respiro, sul quale non si vuole indugiare, nemmeno per dire della morte e dopo aver cantato, nei modi che tutti sanno, la vita.

Al volo in zone troppo remote ancora una volta Saba preferisce il volo che s'affidi al verso «appena sollevato da terra» e per questo ci riporteremo ai versi di Quest'anno, che costituiscono il centro vero del libro e ne assicurano l'intima unità:

Quest'anno la partenza delle rondini
mi stringerà, per un pensiero, il cuore.

Difficile, forse il più difficile «esercizio di lettura», quello che si può fare su Saba. Accertata la nascita della sua poesia nei perigliosi paraggi della prosa, resta poi affidata senz'altri appigli alla pura sensibilità del lettore l'individuazione dei luoghi in cui la voce s'abbandona al gorgo del canto: punti delicati sempre in un poeta che professa il suo amore per le «trite parole» che nessuno osa. Quello di Uccelli è un Saba a suo modo essenziale; ma non tale che non riproponga il discorso generale sul Canzoniere o su quella che empiricamente si potrebbe definire la «poetica dell'audacia». Impossibile a riprendersi, conclusa e irripetibile nei suoi effetti specifici, ci pare la sola che prometta un'alternativa – come dire un respiro e un futuro – se riportata al modo di essere, alla natura dell'ispirazione.

UMBERTO SABA: LE VITE CHE QUASI NON PARLANO*

(U. Saba)

Prima una panoramica:

La città dove nacqui popolosa
scoprì da lei per la finestra aprica

Chi userebbe più oggi, in poesia e fuori di essa, un aggettivo come «aprico»? Eppure questi due versi, databili all'inizio del secolo, li leggiamo come un'anticipazione dell'orizzonte che si slarga nella nostra mente al solo nome di Saba, di quell'azzurro che è soltanto suo.

Riandare poi ai singoli luoghi e scorci di fronte a cui estatica e affettuosa ha sostato tratto tratto la musa del triestino, significa ripercorrere lo spazio sempre più gremito di sensi, di memoria e di sogni tra quel primo ma già non timido colpo d'occhio e l'orizzonte di poi.

Le strade:

C'è a Trieste una via dove mi specchio
nei lunghi giorni di chiusa tristezza
...
Via del Monte è la via dei santi affetti,
ma la via della gioia e dell'amore
è sempre via Domenico Rossetti

o l'osteria «deserta com'è lungo il caldo giorno» sulle cui pareti

Un'isoletta è pinta
verde e smeraldo, e il mar con pesci ha intorno

o il porto dove

imberbi scritturali il peso
registravano, e curvi sotto il carico
in fila indiana sudati braccianti
salivano scendevano oscillanti
scale dai moli agli alti bordi, preso,
fra bestemmie e muggiti, della vita
solo un pensiero a me era nocente.

Cercavo a quello un angolo ridente.
Molti, all'ombra di pergole, ne aveva
la mia città inquieta...

Non si finirebbe più. Ma più che la varietà degli spunti c'importa l'altra forma di ricchezza onde aspetti dapprima trepidamente sfiorati, tosto lasciati in disparte, ripresi magari a gran distanza si sono infine composti in una loro ferma luce come l'artista veniva compiendo l'affresco; lo sperso accento divenuto voce, il raggio fattosi cielo.

Tra il balenare saltuario e quasi casuale di una assolutezza poetica nell'informe della psicologia e dell'autobiografia e il dilatarsi del quotidiano e familiare e domestico a mondo e universo d'affetti è venuta formandosi la complessiva opera poetica di Saba. Che va vista in blocco, nel suo articolatissimo assieme: non tanto per un progresso certo dall'una all'altra raccolta quanto piuttosto per il modo in cui un motivo risponde all'altro a distanza e per il destino di certi temi, per il loro riproporsi arricchiti o mutati. Un tale sviluppo nel tempo ha d'altra parte il proprio riscontro nella dote nativa che permise a Saba sin dal suo inizio di aprire uno spazio improvviso e illimitato dietro i fantasmi della sua varia, sempre turbata, attenzione. Da quanti anni siamo venuti ripetendo questi versi di Città vecchia in Trieste e una donna col loro vertiginoso crescendo:

Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove sono merce ed uomini il detrito

di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.
Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
son tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Sempre nei suoi momenti migliori la poesia di Saba rende l'immagine di chi abbandonandosi si offra alla ferita d'amore e che insieme, straziato nel profondo, vada mutando il grido in oppressa delizia. Lo direi, in particolare – ma con tutto il rimpianto per le molte altre cose cui occorre rinunziare per farle posto –, della prima lirica di Preludio e canzonette:

IL CANTO D'UN MATTINO

Da te, cuor mio, l'ultimo canto aspetto,
e mi diletto a pensarlo fra me.

Del mare sulla riva solatia,
non so se in sogno o vegliando, ho veduto,
quasi ancor giovinetto, un marinaio.
La gomena toglieva alla colonna
dell'approdo, e oscillava in mar la conscia
nave, pronta a salpare.
E l'udivo cantare,
per se stesso, ma sì che la città
n'era intenta, ed i colli e la marina,
e sopra tutte le cose il mio cuore:
"Meglio – cantava – dire addio all'amore,
se nell'amor non è felicità".
Lieto appariva il suo bel volto; intorno
era la pace, era il silenzio; alcuno
né vicino scorgevo, né lontano;
brillava il sole nel cielo, sul piano
vasto del mare, nel nascente giorno.

Egli è solo, pensavo; or dove mai
vuole approdare la sua piccola barca?

"Così, piccina mia, così non va"
diceva il canto, il canto che per via
ti segue; alla taverna, come donna
di tutti, l'hai vicino.
Ma in quel chiaro mattino
altro ammoniva quella voce; e questo
lo sai tu, cuor mio, che strane cose
ti chiedevi ascoltando; or se lontana
andrà la nave, or se la pena vana
non fosse, ed una colpa il mio essere mesto.
Sempre cantando, si affrettava il mozzo
alla partenza; ed io pensavo: È un rozzo
uomo di mare? O è forse un semidio?

Si tacque a un tratto, balzò nella nave;
chiara soave rimembranza in me.

Aperto a tutto della vita, perpetuamente vulnerabile all'emozione del guardare e dell'ascoltare, Saba stupisce con tutta quella parte della sua opera che con un evidente intento ciclico di organicità, con una struttura da poema o da romanzo in versi, sembra contraddire alla natura labile o almeno alla molteplicità e varietà delle emozioni.

Quasi fosse diviso tra una eccezionale ricettività femminea e un maschio impulso d'artefice, Saba sembra acquietarsi in una propria uniformità e stabilità d'accento solo a partire da un certo momento degli anni Trenta, che io farei coincidere con le poesie riunite nella raccolta che ha per titolo Parole. Dalla raccolta successiva che apparentemente la prosegue e completa, e s'intitola Ultime cose, leggiamo questa breve poesia:

PRINCIPIO D'ESTATE

Dolore, dove sei? Qui non ti vedo;
ogni apparenza t'è contraria. Il sole
indora la città, brilla nel mare.
D'ogni sorta veicoli alla riva
portano in giro qualcosa o qualcuno.
Tutto si muove lietamente, come
tutto fosse di esistere felice.

Placata certa irrequietezza e volubilità espressiva, metrica più che verbale, viene con forza in primo piano quella particolare essenzialità sabiana che nasce dal raggiunto equilibrio tra cuore e immaginazione. Ma credo che si tratti soprattutto di una essenzialità psicologica e morale rispetto al vecchio tumulto del cuore «dal vivere in due scisso». Le parole, i modi, il verso stesso, intimamente disposto ad accogliere ombre e sussurri non meno che a vibrare e a tendersi in uno slancio o un impeto improvviso, non sono gran che

mutati; mutata è la vita o piuttosto la qualità dello sguardo che le viene rivolto.

C'è in Ultime cose una poesia di valore emblematico in rapporto a tale mutamento: vale per l'ultima stagione della vita ma segna insieme un'incidenza di ordine storico riferibile agli anni della guerra e, nel caso di Saba, alla persecuzione razziale. Muove cioè da una situazione precisa e concreta, ravvisabile a colpo sicuro nel primo verso. La poesia si intitola:

DA QUANDO

Da quando la mia bocca è quasi muta
amo le vite che quasi non parlano.
Un albero; ed appena – sosta dove
io sosto, la mia vita riprende lieto –
il docile animale che mi segue.

Al giogo che gli è imposto si rassegna.
Una supplice occhiata, al più, mi manda.
Antiche verità, tacendo, insegna.

Siamo con ciò portati a un motivo centrale nell'opera di Saba e al tema specifico di questa conversazione: le vite che quasi non parlano. È addirittura superfluo sottolineare con la voce, come io ho fatto, quel quasi. Il suo significato letterale si ribalta di colpo in qualcosa che ha il senso di una sconvolgente, abbagliante quanto più improvvisa, verità. Ci muoviamo tra le cose senza vederle, a volte affascinati da una sola tra di esse, ciechi per le rimanenti, e tra le cose la nostra cecità comprende anche le bestie, quando, improvvisamente, per vie impreviste, un contatto si stabilisce, un linguaggio comune, sin lì ignorato, sembra formarsi tra noi e loro, oppure, preesistente ma dimenticato, riemergere alla nostra mente in un lampo. L'esistenza che sembra chiudere sul mutismo il suo circuito, improvvisamente lo riapre a partire di lì, in un eloquio che tocca altri mezzi, rispetto ai consueti dell'uomo, per manifestarsi: una vibrazione di fronde, un'occhiata d'intesa tra uomo e animale. Questa intuizione cui corrisponde a intermittenze un nostro sbalordimento ha cospicui precedenti in Saba. «I sereni animali che avvicinano a Dio» aveva scritto nella famosa poesia A mia moglie. E di tutti i possibili esempi uno può bastare:

LA CAPRA

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,

ha una voce e non varia.
Questa voce sentivo
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
sentivo querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

Ma qui, a guardar bene, siamo ancora nell'ambito della fraternità, della solidarietà – lo abbiamo già sentito – tra «le creature della vita e del dolore», dell'umiltà tra uguali che si riconoscono uguali. Altra cosa quindi sono le vite che quasi non parlano, che è un paradossale modo per dire, a saperle intendere, che parlano più a fondo, più vicino alle radici, ai moventi essenziali dell'esistenza. Il motivo cui abbiamo accennato ritorna in un rapporto anche più esplicito con questi versi inclusi nella breve e rara, addirittura introvabile, raccolta, Epigrafe, pubblicata postuma:

L'UOMO E GLI ANIMALI

Uomo, la tua sventura è senza fondo.
Sei troppo e troppo poco. Con invidia

(tu pensi invece con disprezzo) guardi
gli animali, che immuni di riguardi
e di pudori, dicono la vita
e le sue leggi (ne dicono il fondo).

L'ultima fase della vita e dell'opera di Saba è caratterizzata da un'apparente, solo apparente, riduzione dello spazio poetico entro i limiti della scena domestica; e la visione che risulta dall'ultima opera pubblicata in vita – Uccelli - Quasi un racconto – è di quadro idillico ma di sostanza drammatica. In essa rispuntano, si ripropongono a un punto più avanzato, riferite al mondo degli alati, le passioni che hanno accompagnato la vita dell'uomo:

Sono fatte di lacrime e di sangue
e d'altro ancora. Il cuore
batte a sinistra.

E infatti – significativo quel titolo parziale: «quasi un racconto» – leggere queste storie di uccelli in cui per una parte vive il loro rapporto con l'uomo e per l'altra parte è come messo a nudo, trasposto su altro più libero, più essenziale schermo il disegno dell'esistenza, equivale a leggere in una differente versione una storia d'amore. Ne ha senz'altro l'accento, fin dal primo verso, questo Pettirosso che ora ascolterete (è nota agli ornitologi, avverte una nota, l'amicizia del pettirosso per il merlo, come il suo odio per tutti gli altri pettirossi):

PETTIROSSO

Trattenerti, volessi anche, non posso.

Vedi, amico del merlo, il pettirosso.
Quanto ha il simile in odio egli di quella
vicinanza par lieto. E tu li pensi
compagni inseparabili, che agli orli
di un boschetto sorpreso li sorprendi.
Ma un impeto gioioso al nero amico,
che vive prede ha nel becco, l'invola.
Piega un ramo lontano, cui non nuoce,
se un po' ne oscilla, l'incarco; la bella
stagione, il cielo tutto suo l'inebbriano,
e la moglie nel nido. Come un tempo
il dolce figlio che di me nutrivo,
si sente ingordo libero feroce;

e là si sgola.

Non diversamente si palesa un elementare meccanismo psicologico nella poesia Il fanciullo e l'averla:

S'innamorò un fanciullo d'un'averla.
Vago del nuovo – interessate udiva
di lei, dal cacciatore, meraviglie –
quante promesse fece per averla!

L'ebbe; e all'istante l'obliò. La trista,
nella sua gabbia alla finestra appesa,
piangeva sola e in silenzio, del cielo
lontano irraggiungibile alla vista.

Si ricordò di lei solo quel giorno
che, per noia o malvagio animo, volle
stringerla in pugno. La quasi rapace
gli fece male e s'involò. Quel giorno,
per quel male l'amò senza ritorno.

E si rivelano affinità, intersezioni tra il mondo degli uomini e quello dei volatili, come in questi versi rivolti alla figlia che dipinge.

SOMIGLIANZA

Fra te e la canarina azzurra sono
affinità sorprendenti. Più ancora
se ti guarda lontana nell'immagine
che di te ti sei fatta e appesa tengo
a capo il letto incorniciata e cara.
Sì, le assomigli. È questa somiglianza,
lusinghiera ad entrambe, che mi strazia.
Si avvicina l'estate e la tua casa
ti aspetta, sgangherata come sempre.
Non importa. Tua madre vive ancora,
e tuo padre con lei, che nei sereni
momenti inventa per te favolette.
Poco ci troverai nuovo: l'azzurra
che ti assomiglia e, forse a te spettacolo
non discaro, fraterno al tuo pennello,
quel rissoso uccellame alla finestra.

Se si considera che Saba – sono sue parole – aveva cominciato a sentirsi morire alle cose dalla metà circa del '47, è da valutare in tutta la sua pienezza l'estremo risarcimento che la poesia gli ha offerto per un periodo tanto intenso quanto breve, rinnovandogli il

senso dell'esistenza in una recuperata freschezza, per così dire sub specie avium: con questo caleidoscopio di penne e piume, con queste favole fatte di piccole strida acute e gentili. Ne risulterà tanto più amorevole questa dedica al lettore:

AL LETTORE

Se leggi questi versi e se in profondo
senti che belli non sono, son veri,
ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO

tanto più struggente questo proposito:

SOGNO

Mettere assieme i più strani animali
(intendo strani l'uno all'altro) e scrivere,
solo e con loro, qualche favoletta.

È questo il sogno della mia saggezza
ultima. E, come tutti i sogni, vano

tanto più patetico questo commiato:

AL LETTORE

Questo libro che a te dava conforto
buon lettore, è vergogna a chi lo crebbe.
Parlava come un vivo ed era (avrebbe
dovuto, per decenza, essere) morto.

COME LEGGEMMO DINO CAMPANA*

(D. Campana)

Durante il lungo soggiorno nell'ospedale psichiatrico di Castel Pulci, al dottor Carlo Pariani che gli augurava di riprendere presto i suoi «lavori letterari», Dino Campana rispondeva: «Ero una volta scrittore ma ho dovuto smettere per la mente indebolita. Non connetto più, non seguo... Ora bisogna mi occupi di affari più importanti». Con le debite differenze mi ricorda un'analoga presa di distanza dalla letteratura e dal passato: Rimbaud, che in un'ora di ozio ad Harrar, caduto il discorso con un suo socio in affari sulle antiche frequentazioni parigine, taglia corto con questa frase: «Li ho conosciuti abbastanza quegli uccelli là».

Più remissivo, meglio disposto a confidenze, Campana arriva a questa sommaria eppure memorabile autodefinizione: «Cercavo di armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi».

Da una parte in quel «cercavo», in quel «collocavo», rintocca l'irrevocabilità di una fase trascorsa; scatta dall'altra l'allusione tutt'altro che imprecisa al segreto della sua arte.

Non molto di diverso, sprovvisti come eravamo di tale indicazione conosciuta più tardi, potevamo cogliervi noi (parlo di me e di altri) che sui vent'anni o poco più andavamo facendo e scambiandoci le nostre piccole esperienze e indiscriminate scoperte tra le collezioni di Carabba e le edizioni di Novissima, di Vallecchi, nel caso di Campana e dei suoi Canti orfici e altre liriche a cura di Bino Binazzi, 1928.

Ma oso affermare che con in mano quell'edizione probabilmente scorretta, vagamente edotti circa le reali vicende dell'autore, venivamo a trovarci nella condizione giusta per affrontare quella lettura e investircene. Vale a dire che per forza propria, e con un supporto molto approssimativo e scarso di dati concomitanti da parte nostra, la poesia di Campana ci immetteva in un ritmo e in un paesaggio sin lì sconosciuti; e caso mai il fascino che ne derivava, immune contro ogni apparenza da idee di maledettismo e simili, fondamentalmente salutare, ci spingeva a voler sapere di più, in un secondo tempo, sull'uomo e sulla sua sorte, sulla sciagurata perdita del manoscritto originale, sui suoi vagabondaggi e passioni d'amore, sulla finale follia. Sicché, oltre che malevola, mi sembra davvero stonata la seguente battuta del Papini tardo: «Agli ermetici italiani piaceva di avere un precursore che non fosse, come gli altri, francese o inglese... L'Italia, ch'ebbe grandi poeti ma è povera di poètes maudits, fu soddisfatta di averne uno indigeno, a portata di mano...».

Le cose non stavano affatto così. Per quanto potevo riscontrare in me stesso la poesia di Campana agiva in quegli anni come potente antidoto al rischio di irrigidimento in una cifra che andava fissandosi su un malinteso principio di essenzialità – per usare un termine allora in voga, specie dalle nostre parti –, di presunta riduzione all'osso, secondo l'imperativo di una tecnica e di un gusto che si volevano intransigenti ed erano soltanto esosi e restrittivi. Fu un lampeggiamento inatteso e reiterato in un qualche punto di un orizzonte precostituito, presto avvertito soffocante da un'immaginazione avviata, per contrasto, a fare propri certi versi di Saba (che pure, a quanto risulta, non riconosceva in Campana un poeta): «Vagabondaggio, evasione, poesia / cari prodigi sul tardi...».

Con la poesia di Campana venivamo ad affacciarci sull'Italia come su un paese per noi nuovo, oppure tanto antico da apparire nuovo a chi non ne avesse memoria o ne serbasse un'immagine convenzionale: su sfondi di trasognanti città che anche a ripensarli oggi suggeriscono affinità impalpabili con certa aria di De Chirico, di Licini, magari di Scipione. In fondo la nostra lettura di allora di Campana si risolveva in un'unica, sterminata, ricorrente citazione («le... torri altissime ed accese / dentro dell'azzurrino tramonto commosso di vento...»... «infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena...») senz'altro soccorso che la percezione di quella sua musica sconvolta. Tra sincopi di senso, frasi monche o precarie a coprire dei vuoti, tra blocchi interi di verseggiatura anche frusta o di sintassi straziata, tra sospensioni e riprese di motivi avvoltolantisi su se stessi in insistenze ossessive all'orlo dell'indicibile, ascoltare era infine anche vedere.

Delle nostre sensazioni di allora, non suffragate da altro che dalla loro intensità, rende forse ragione uno spunto relativamente recente di Carlo Bo: «Che cosa avesse da dire veramente il poeta Campana nessuno oserebbe supporlo mentre tutti i suoi lettori sono convinti dell'ineluttabilità di quello che stava per dire». Non è senza significato e torna in

qualche modo a onore della nostra disorientata, brancolante gioventù, l'avere prestato sguardo e ascolto, negli oggi spesso pretestuosamente discussi anni Trenta, alla poesia di Dino Campana.

PRIMO INCONTRO CON EZRA POUND*

(E. Pound)

Doveva capitare anche a noi: a furia di sentirne parlare dai giovanissimi e con l'eco di quell'elogio di T.S. Eliot che vedendo in lui «il miglior fabbro» dichiarò apertamente di dovere a Pound se la Terra Desolata, la sua cosa più famosa, è quella che è, per via d'un coraggioso colpo di forbici; dopo averne fiutato alcuni tra i più celebrati passi dei Cantos; dopo ripetuti scoraggiamenti a qualche tentativo di lettura diretta o mediata nelle varie antologie, un primo passo più coraggioso e deciso l'abbiamo fatto anche noi. È sempre, in assoluto, un passo cauto per non dire timido, perché il primo lavoro, e prima di tutto la vera lettura di Pound, non ha più senso ormai se non entra nel cuore dei Cantos, che passa per la sua opera maggiore e che certo dev'essere la sua più significativa e complessa. Anche se non è terminata, visto che dovrebbe toccare, proprio come la dantesca Commedia i cento canti per potersi considerare conclusa. Ci arriverà mai Ezra Pound ai cento canti? Da nove anni egli attende di far ritorno in Italia. Se ciò non gli sarà dato, egli non scriverà mai più versi.

Ma andiamo con ordine. In Italia c'è un risveglio d'interesse per questo poeta, o piuttosto – per la prima volta – c'è intorno a lui un interesse non frammentario. Senza risalire troppo nel tempo si pensi che una traduzione della Prima Decade dei Cantos è uscita nel '52 a Mazara, in Sicilia, a cura di Mary de Rachelwitz e che nel '55, sotto il titolo Section; Rock Daill 85-95 de Los Cantares, sono usciti altri dieci Cantos, dall'85 al '95, nel loro testo originale e per la prima volta nel mondo. L'edizione, che potrebbe essere presto una rarità, è dovuta alle cure di Vanni Scheiwiller che continua da qualche anno il lungo e amorevole lavoro editoriale del padre Giovanni a favore della poesia italiana e mondiale di tutti i tempi. Si aggiunga che sempre ad opera dello stesso editore sono usciti nel '54, nella traduzione di Mary de Rachelwitz, i Cantos XIII, XX e XXVII e Lavoro ed usura, che sotto la bizzarra epigrafe «bellum cano perenne, between usura and the man who wants to do a good job» raccoglie quei tre precedenti e quasi introvabili saggi in materia d'economia che non ebbero a quanto pare poca parte nelle peripezie del poeta. Si aggiunga ancora la traduzione italiana da Confucio fatta dallo stesso Ezra Pound e stampata, sempre da Scheiwiller, nel '55. Intanto, nel '53, l'editore Guanda presentava, nella traduzione di Alfredo Rizzardi, i Canti pisani, cioè quella parte dei Cantos composti durante il periodo di detenzione di Pound nel campo di concentramento di Coltano, a guerra ormai conclusa. Come si vede, la bibliografia poundiana in Italia si è largamente arricchita, anche se buona parte di questo accrescimento è dovuta alle stesse mani caritatevoli. Per completare questa breve notizia varrà la pena di segnalare il n. 7, uscito nel 1955, di «Stagione», periodico romano di lettere ed arti: è quasi per intero dedicato a Pound con scritti e traduzioni, testimonianze e valutazioni critiche di vari scrittori italiani. Un numero speciale, più ricco e probabilmente più organico, anch'esso dedicato a Pound,

annunzia la rivista «Nuova Corrente». Di un'altra iniziativa parleremo tra poco. Per ora ci preme distinguere, dentro l'interesse italiano per Pound, due aspetti: uno d'indole affettiva ma in qualche modo occasionale, connesso al caso umano che ha tutti i caratteri del caso pietoso; l'altro d'indole critica o quanto meno di suggestione poetica che è alla base della nuova fortuna italiana di Pound. Non è da escludere che in parte la seconda abbia le proprie radici nella prima; per lumeggiare la quale varrà la pena di riportare un brano di quanto si dice della vita di Pound e delle sue peripezie nell'appunto biografico contenuto in una delle opere già citate, precisamente nel volumetto che raccoglie i tre Cantos XIII, XX e XXVII Ecco il brano che ci interessa:

> ... si occupò di questioni politico-sociali, concentrando i suoi sforzi contro «l'usurocrazia internazionale» in cui ravvisava l'origine di tutti i malanni degli Stati. Pubblicò su tale argomento varie monografie in lingua italiana. Scoppiata la guerra ed essendo stato ostacolato il suo rimpatrio, si valse della libertà di parola concessagli dalla Radio italiana per continuare a diffondere le sue idee. Va precisato che in questo egli intese essere fedele alla costituzione americana che impone al cittadino di opporsi al Governo quando questi tradisca gli interessi del Paese. Le sue trasmissioni pertanto furono dirette soprattutto contro la politica usurocratica degli Stati Uniti... mai le trasmissioni furono dirette contro la Patria, né incitatrici di defezioni o di sabotaggi... Accusato di «tradimento» e di «fascismo», consegnatosi alle truppe americane nell'aprile 1945 veniva trasferito nel Disciplinary Training Center presso Pisa... In questo periodo angoscioso compose i Pisan Cantos... Portato nel novembre in America non venne mai processato perché giudicato infermo di mente e quindi ricoverato nel manicomio criminale di Washington alle dipendenze della Polizia Federale.

Penosa vicende, come ognuno avverte, e materia ancora bruciante [...]; e tutti saranno forse d'accordo sulla pietà e inclini a chiedere sinceramente la grazia. Non altrettanto – e ne abbiamo notato qualche segno – a convalidare l'atteggiamento di Pound in nome della poesia e a scagionarlo da una responsabilità che comunque esiste e che andrebbe esaminata ben più da vicino.

Rimane incontestabile l'affetto, la cara memoria dell'uomo Pound che molti conservano tra noi per averlo conosciuto da vicino, e basterebbero queste poche righe d'una vecchia pagina di diario di Diego Valeri riprodotta nel già menzionato numero di «Stagione»:

> Questo americano del Nord che, rinunciati i magnifici orgogli della sua civiltà novella, più non ama né riconosce, come suo, altro paese che il nostro, porta sul volto una così candida e viva luce di poesia, che si prova un senso di festa solo a incontrarlo. A parlargli, anzi a sentirlo parlare in quel suo italiano strambo e inceppato, ma, anche negli spropositi, colorito e vigoroso, si esulta di nuova letizia, toccando con l'anima nostra bimillenaria un'anima pur mo' nata, gonfia di energie vergini, d'impeti smisurati, di fameliche brame, di tempestose fedi umane ed artistiche...

La pagina di Valeri è del '29 e in essa si accenna a una lettura che Pound fece dei versi suoi, tratti dai Selected Poems, in quell'occasione e di una lirica in particolare, Study in Aesthetics, studio d'estetica, che già dice qualcosa sull'amore nutrito dal poeta per luoghi e aspetti dell'Italia. Questa poesia io ho tradotto e vi leggo:

I bimbi piccolissimi in rattoppati panni,
di colpo fatti veggenti
fermarono il gioco
quando lei passò loro davanti
e grida lanciarono dalla sassosa riva:
«Guarda! Ahi, guarda! Ch'e be'a!»
Ma tre anni più tardi
udii il giovane Dante, di cui ignoro il cognome –
ventotto ce ne sono a Sirmione di giovani Danti
e trentaquattro Catulli;
e c'era stata una bella pesca di sardelle
e i più grandi di lui
in cassette di legno le stavano stipando
per il mercato di Brescia e lui attorno
saltava puntando al pesce lucente
e stando loro tra i piedi:
e come essi sta' fermo! gl'intimavano in vano
né volevano lasciarlo sistemare
i pesci nella cassetta,
lui carezzò quelli che dentro già stavano,
d'intima soddisfazione mormorare l'udii
l'identica frase
«ch'e be'a».
E alquanto perplesso io ne rimasi.

Questi versi si ritrovano in un libriccino col quale il nostro amico Vanni Scheiwiller ha voluto augurare buon anno all'amico suo e di suo padre nel reclusorio di Washington. S'intitola Iconografia italiana di Ezra Pound, e oltre a riprodurre in piccolo formato fotografie, disegni, ritratti del poeta, presenta versi in suo onore di Raffaele Carrieri, Clemente Maria Rebora, Camillo Sbarbaro e una piccola antologia di versi poundiani tradotti da Quasimodo, Ungaretti, Montale, Jahier, Bertolucci e da me. E qui bisognerà proprio dire che il caso umano ha offerto la possibilità di un accostamento più intimo al poeta. Non è tanto sbagliato quel che si dice di solito: che il miglior modo di leggere un poeta d'altra lingua è quello di tradurlo. Parlo, s'intende, della mia esperienza. Avevo sempre sorvolato su Pound e questa era certamente una lacuna e tale rimane tuttora. Ma intanto una strada per avvicinarmi a lui l'ho trovata e il caso entra in qualche modo in tutto ciò. Questo Studio di estetica che vi è stato letto può sembrare solo una cosa graziosa, ma dice già molto del modo di far poesia di Pound. C'è già, in chiaro, un procedimento tipico in lui. Cosa c'è di comune tra le sardelle ammirate dal giovane Dante e la donna bellissima che rendeva veggenti al suo passaggio i bimbi in rattoppati panni e li distraeva dai giochi? Nulla, se non quella frase in dialetto, probabilmente veronese, comunque veneto: «Ch'e be'a». La bellezza, la poesia accostano le cose più lontane, e più disparate. Nei versi letti questa sembra l'arguta morale d'una breve favola; ma di fatto

anticipa quel senso di convivenza delle cose e dei fatti, quella circolarità dei sentimenti, quel reciproco scambio di antico e moderno, quella compresenza tra anima bimillenaria e anima pur mo' nata che Valeri ha così bene espressa in quella sua affettuosa pagina di diario. Leggiamo ancora, nella traduzione di Giuseppe Ungaretti, dalla piccola antologia poundiana, questi versi di Canzone:

> Ama il tuo sogno
> ogni inferiore amore disprezzando,
> il vento ama
> ed accorgiti qui
> che sogni solo possono veramente essere,
> perciò in sogno a raggiungerti m'avvio.

Notate l'ultimo verso, straordinariamente bello nell'accento che Ungaretti gli ha dato:

> perciò in sogno a raggiungerti m'avvio.

Ma questa è una delle tante punte liriche di cui appare ricca l'opera di Pound ed è ancora un Pound giovanile per quanto già forte delle sue qualità. È una voce che si libera; ma non ancora è ravvisabile la tipica composizione a incastro e a mosaico per cui parole di lingue diverse, intere espressioni di antichi testi delle lingue più disparate si fondono col ritornello d'una canzone da music-hall, con una frase colta per strada, e la reminiscenza d'una lettura con la relazione d'un fatto di cronaca. A mano a mano che si procede lungo la sua opera si ha l'impressione d'un impianto narrativo che faccia da sostegno ai pensieri e ai sentimenti e che gradatamente si attenui e svanisca per lasciare in primo piano le parole per cui sentimenti e pensieri hanno voce. Sarà certo – e già oggi lo è – croce e delizia dei filologi e dei chiosatori, oltre che dei traduttori. Per questo è consigliabile che la strada sia percorsa dal principio fino a raggiungere lo sforzo dell'epos, u n epos del mondo moderno interpretato con i mezzi della poesia lirica nella compresenza delle civiltà e delle culture. È un poco lo stesso fenomeno cui si assiste leggendo Joyce o, per altro verso, contemplando le tele di Picasso. Ci troviamo di fronte a uno sforzo di penetrazione e di disintegrazione insieme, che si trasforma in tensione costruttiva o ricostruttiva sui pezzi di uno smembramento. Immagine drammatica ed energica insieme del nostro mondo. Ma, come per Picasso e per Joyce, occorre più che mai mettersi dall'interno del lavoro dell'artista e, fin dove è possibile, rendersi ben conto dei mezzi e dell'oggetto, partecipare attivamente, condividerne in certo qual modo il rischio.

Anche Pound, quest'altro americano in Europa nel senso più fecondo e innovatore del termine, passerà come un'espressione della crisi dell'entre deux guerres; ma come un'espressione piena, forse poeticamente salutare della crisi, non un prodotto di crisi. Potrebbe darne indizio nella traduzione di Eugenio Montale, questa quinta parte dell'E.P. Ode pour l'election de son sepulcre, vera e propria introduzione ai Cantos:

Ne è morta una miriade,
e dei meglio, fra tutti gli altri,
per una scanfarda spremuta,
per una civiltà scassata,

fascino, fresche bocche sorridenti
veloci sguardi ora sotto le ciglia della terra,

tutto per due palate di statue in pezzi
e per qualche migliaio di libri
squinternati.

Questi versi venivano scritti all'indomani della Prima guerra mondiale.

UNGARETTI, QUELLA PRIMA VOLTA*

(G. Ungaretti)

Nel corso di una intervista abbastanza recente Alberto Moravia affermava che mentre Montale è il nostro Eliot, Ungaretti è il nostro Apollinaire. Si potrebbe anche convenire, nel senso della storicità, sui parallelismi così istituiti per comodità di discorso; ma prudenza vuole che non si prenda mai di peso, nel leggere il testo di un'intervista, quanto è sfuggito o è stato attribuito all'intervistato. Senonché Moravia (col quale si è tentati di concordare quando dice che «i versi sono briciole di una civiltà») rincalzava l'affermazione precedente con questa frase: «Senza Apollinaire, Ungaretti è incomprensibile». Non mi pare che le cose stiano così. Ho pensato a certe parole-chiave dell'Allegria (e di tutto Ungaretti, del resto): «Quando trovo in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso». Direi che bastano a stabilire la distanza tra i due, quella che intercorre tra lo scavo, la tutta sui generis «allegria» di scoperta in Ungaretti e la verve inventiva di Apollinaire: più appariscente ed estroversa, e nella fase matura addirittura programmatica, la febbre innovativa del secondo; con radici più fonde e introverse la dirompente novità, da esplosione sotterranea, del primo. Vorrei dire che Apollinaire – l'atmosfera diffusa intorno a lui, le suggestioni che ne erano derivate e che hanno lasciato tracce chiaramente identificabili (un esempio per tutti: «e come portati via / si rimane», vera e propria epigrafe in cui racchiudere il senso dell'intero Pont Mirabeau), l'averne subito il fascino personale – è stato esistenzialmente importante per Ungaretti; e stimolante, non però determinante sul piano espressivo. Ossia, Apollinaire vale Parigi, Milano, i fronti di guerra, Moammed Sceab...

Ho letto Ungaretti per la prima volta a vent'anni. Mi ero fermato in particolare sull'Allegria, nell'edizione vallecchiana che ancora s'intitolava Allegria di Naufragi. Eravamo nel '33 e in quello stesso anno usciva Sentimento del Tempo. Era, si può dire, la mia prima esperienza del nuovo in poesia. Avviene in questi casi che un diaframma mentale si ponga tra il testo e il lettore. Il nuovo autentico si presenta di solito armato della sua stessa novità e per questo al primo momento disarma e scoraggia. Avvezzo, per via di certe inclinazioni emotive e corrispondenti inclinazioni di lettura, a confondere

musica e musicalità, quale musica potevo allora riconoscere nei versetti e nelle spezzature, perché tali mi apparivano, dell'Allegria? Il saltuario consenso finiva col portarsi sui tratti più estenuati, là dove una sospensione, una pausa, uno slittamento nella fugacità sembravano autorizzare e addirittura privilegiare una sorta di «pianissimo», quasi una vocazione al mutismo, e dunque, anche qui, solo un certo tipo di emotività ad esclusione di altre. Era un modo sbagliato di lettura. A distanza di anni ne avrebbe fatto giustizia Ungaretti in una nota contenuta nel volume delle poesie complete:

> S'ingannerebbe chi prendesse il mio tono nostalgico, frequente in quei miei primi tentativi, come il mio tono fondamentale. Non sono il poeta dell'abbandono alle delizie del sentimento, sono uno abituato a lottare e devo confessarlo – gli anni vi hanno portato qualche rimedio – sono un violento: sdegno e coraggio di vivere sono stati la traccia della mia vita.

Ancora, inclinando a un gusto impressionistico formato su altri modelli, cercavo luci, tonalità, sfumature che in Ungaretti non avrei trovato, o che non s'imponevano subito alla mia attenzione. S'imprimeva in me un senso di diffuso biancore, con riflessi metallici, ghiacciati, invernali, quasi avessi a che fare con una metafora dell'inverno; e già questo era fuorviante, quanto più una giustificazione e una caratterizzazione di ordine visivo mi offriva una scappatoia semplicisticamente sensoriale rispetto alla reale, e fin lì impenetrabile, sostanza del testo. Il risultato di questi primi approcci era un'immagine lontana dalla globalità dell'opera, dispersa in frammenti regolati da un gusto altrimenti educato, esercitato su direzioni diverse. Insoddisfatto, ma al tempo stesso messo alla prova da un enigma che intuivo non artificioso, non cerebrale, non velleitario, e che mi affascinava, tentavo altra strada: che ci fosse, dietro a tutto ciò, da scandagliare una insolita concezione dell'esistenza del mondo, una metafisica da ricostruire o piuttosto un Eden, di cui ci fossero rimasti frammenti – quei frammenti – e scaglie da riscoprire nell'integrità di un ordine? Ecco allora l'attenzione spostarsi dalla sensazione al concetto, fissarsi sul rapporto tra il singolo e l'universo, sbandare verso un'astrazione cosmica... e attraverso l'inevitabile m'illumino d'immenso fino a quella Preghiera che preludendo a Sentimento del Tempo chiude tuttora l'Allegria. Veniva così a prevalere il tema dell'innocenza, o meglio della sete d'innocenza; e insieme il suo corrispettivo sul piano formale, o meglio della ricerca formale: la cosiddetta essenzialità ungarettiana. Il diaframma mentale cui alludevo, fattore di schematismo e di parziale cecità nel lettore novizio, sta nella bivalenza di questa formula, nella reciprocità ottenuta per astrazione di contenuti e di forme. Eppure, fin dal 1931, se non ricordo male, in una certa premessa all'edizione dell'Allegria pubblicata da Giulio Preda, Ungaretti invitava a vedere nel suo libro un diario, a ravvisarvi l'ambizione di lasciare una sua bella biografia. Non è un caso che all'intero ciclo della sua opera, contrassegnandone ogni volume, si trattasse di versi, di prose o di traduzioni, il nostro poeta abbia assegnato il titolo generale di Vita di un uomo. Decisivo nel dissolvere il menzionato diaframma fu l'avere finalmente inteso la percussione, il valore determinante del nuovo tipo di scansione – e dunque di dizione – che stava rivoluzionando la percettività del giovane lettore, facendogli trovare intensità nel peso e nello spessore della parola là dove prima era incline a cercare abbandono ed

estenuazione:

> Come questa pietra
> del S. Michele
> così fredda
> così dura
> così prosciugata
> così refrattaria.

In altri termini una voce assolutamente insolita mi raggiungeva infine per la via giusta, ossia attraverso i sensi anzitutto. Una esortazione letta tanto più tardi in W.C. Williams («lasciare che la poesia venga verso di noi») trova conferma in queste altre parole di Ungaretti:

> Certo la vera poesia si presenta innanzi tutto a noi nella sua segretezza. È sempre accaduto così. Più giungiamo a trasferire la nostra emozione e la novità delle nostre visioni nei vocaboli, e più i vocaboli giungono a velarsi di una musica che sarà la prima rivelazione della loro profondità poetica oltre ogni limite di significato.

Era stato il mio, fino a quel momento, un viaggio nella nebbia. Nel progressivo diradarsi di questa venivo ora ad affacciarmi su profili netti di paesaggi e città, immagini non più intraviste ma palesi nel loro corpo e contorno venivano messe a fuoco, il fuoco della loro concretezza. O anche, «attraversando il deserto», l'oasi sognata entrava nel campo dello sguardo, sia che ciò avvenisse per effetti di miraggio sia che si accampasse vera davanti agli occhi. Fuori dal nebbione delle incerte letture, dell'approssimativo delle prime, forzate e forzose, interpretazioni, si stendeva la rete dei rapporti tra esseri e cose e la poesia faceva da tramite non più congetturale al moto di reciprocità tra la condizione temperale, storica dell'individuo e l'intuizione di un superiore e segreto universo: nel lampo della precarietà veniva in luce il concreto delle situazioni. Era Parigi oppure Milano o il ricordo persistente, mai veramente represso, dell'Africa. Questo, in alternativa con quello più occasionale, ma presente, non eludibile del fronte di guerra, era poi lo sfondo costante dell'Allegria; e conta poco che in certi casi indicazioni locali e temporali non concordino con la cosa evocata, tanto preponderante e ubiquo è il ruolo della memoria.

Di lì a poco avrei saggiato sulla scabrosità degli Ossi di seppia la nozione appena acquisita dell'essenzialità ungarettiana. Come mi capita spesso di sostenere discorrendo, sono convinto che senza l'esperienza compiuta leggendo Ungaretti, diversa, e probabilmente meno appropriata, sarebbe stata la lettura che poi avremmo fatto di Montale.

L'OLTRE DELLA POESIA: PEDRO SALINAS E PAUL CELAN*

(P. Salinas – P. Celan)

Bisogna anzitutto intendersi sul titolo di questa conversazione. Che cosa si è voluto

indicare parlando di un oltre della poesia? La risposta potrebbe essere: si è inteso designare la poesia che va oltre se stessa non cessando per questo di essere poesia o almeno di conservarne l'aspetto. In certi casi la premessa potrebbe essere addirittura un rifiuto della poesia in quanto valore a sé stante; in altri semplicemente il rifiuto di forme note e acquisite in vista di sostituirvene altre. Cade, nei casi più autentici, ogni aspetto di operazione letteraria e, in apparenza, la ricerca stessa di un risultato estetico. Il fine o l'obiettivo trascende i normali limiti di questo. L'operazione in taluni casi si pone come operazione spirituale in rapporto alla tensione di una particolare esperienza interiore; in altri ha o vorrebbe avere conseguenze sull'azione pratica fino a rivestire un peso e un significato politico. Nel primo caso un chiaro quanto inquietante ascendente è racchiuso nel nome di Rimbaud; nel secondo in quello di Majakovsky. Partecipa dell'uno e dell'altro aspetto, o ha avuto fasi della propria opera e del proprio agire in entrambe le direzioni, un poeta come René Char. Sono i casi in cui diventa più dubbia da parte del critico e del lettore l'applicazione di un metro strettamente estetico, in quanto il fine sembra estraneo ai mezzi apparenti e d'altro canto non può respingerne l'uso, cioè l'impiego dei mezzi che in un certo senso si vorrebbero abolire dopo averli distorti o stravolti. Pende su queste situazioni e segna il più delle volte la fine dell'avventura la minaccia del silenzio totale: oppure l'ombra del paradosso per cui, sia rispetto alla ricerca di una realtà sostitutiva sia rispetto al tradursi della poesia in un'azione capace di mutare la realtà, si sovrappone alla fine, una volta ancora, come realtà unica e superstite, la poesia.

I due esempi che ho scelto questa volta: Pedro Salinas da una parte, Paul Celan dall'altra, non hanno in comune altro che l'oltranza delle rispettive esperienze, l'eccezionalità che per vie diverse propongono al lettore. Per il resto sono del tutto diversi sia in fatto di aree culturali e linguistiche sia per il tempo in cui la loro opera si è svolta.

Della poesia di Pedro Salinas, madrileno, nato nel 1891, morto in esilio a Boston nel 1951, dice Vittorio Bodini, suo eminente traduttore in Italia, che essa rappresenta la favolosa proiezione nell'intimità più profonda, tanto da essere poesia non soltanto metafisica ma addirittura metapoetica. Nella traduzione di Bodini leggo una poesia a me molto cara fin da quando l'ho scoperta insieme ad altre nell'antologia dei lirici spagnoli curata da Carlo Bo nel 1941 per le edizioni di «Corrente»:

IO NON TI VEDO

Io non ti vedo. So bene
che tu sei qui, che sei dietro
una parete fragile
di mattoni e di calce, alla portata
della mia voce, se io ti chiamassi.
Ma io non ti chiamerò.
Ti chiamerò domani,
quando non più vedendoti,
penserò che tu sia
qui vicino, al mio fianco,
e che basti oggi la voce

che ieri non volli dare.
Domani… quando tu invece
sarai lontana, al di là
d'una parete fragile
di venti, di cieli e d'anni.

In un modo ancora semplice rispetto ad altre poesie si manifesta qui una costante della poesia di Salinas: l'abolizione dell'immediato visibile e sensibile nella tensione verso qualcosa che lo trascenda. Viviamo tra le apparenze, ci appassioniamo ad esse, ne siamo dominati, conquistati, derisi, sopraffatti. La verità è altrove, possiamo percepirla attraverso gli indizi che le apparenze sono lì a rappresentare, spesso fallaci, tanto che è sul loro rovescio che dobbiamo cercare quanto importa e resiste o può resistere in noi. Si giunge all'essere passando attraverso l'esistenza a patto di riconoscere il sostanziale non-essere di questa; a patto soprattutto di sapere che niente di quanto ci sta davanti o attorno o a fianco è davvero posseduto da noi. Il vento che soffia in un film, in una storia da noi lontana quanto può essere quella che si svolge in una pellicola cinematografica, è più vero di quello che ci ha investiti direttamente poco fa, o tempo fa, nel nostro vivere momento per momento; ma vive nella sua lontananza, nella sua solitudine, è tanto più vero quanto meno è nostro. Così nella poesia che ha per titolo Far west:

Che vento a ottomila chilometri!
Non vedi come tutto vola?
Non vedi i capelli sciolti
dell'amazzone Mabel
che socchiude occhi limpidi
lei, vento, contro il vento?
Non vedi
la cortina tremante,
il foglio che mulina
e la solitudine violata
fra lei e te dal vento?
Sì, lo vedo.
Lo vedo e nulla più.
Quel vento
è dall'altra parte,
in una sera lontana
di terre che non calpestai.
E sta agitando dei rami
senza dove,
sta baciando le labbra
senza chi.
Non è più vento, è il ritratto
d'un vento che morì

ed io non lo conobbi,
e ora è interrato nel vasto
cimitero dell'arie
vecchie, dell'arie morte.
Lo vedo, ma non lo sento.
Si trova lì, nel suo mondo,
vento di cine, quel vento.

Nella poesia di Salinas si potrebbe ritagliare un canzoniere d'amore, essa è anzi quasi per intero un canzoniere d'amore. Ma, si badi, molto sui generis: all'insegna, vorrei dire di Marcel Proust. (E questa volta non è un caso che Salinas abbia tradotto Proust nella propria lingua.) Cioè: il misterioso «tu» al quale ci si rivolge sta alla fine di un processo di scomposizione, di scorpori, di spoliazioni della fisicità, di sostanziale ammissione che nulla, persona o cosa, si può veramente possedere. La morte attraversa la vita uccidendo gli attimi, le ore, gli anni che volta per volta ci hanno fatto credere di essere vivi. La vita si ricompone alla fine, altrove, in un altro tempo, mediante una serie di sdoppiamenti. La si riconosce come tale solo attraverso successivi disconoscimenti di quanto sul momento abbiamo guardato, toccato, illudendoci di guardare e toccare, possedere qualcosa di vivo e di reale. Do qui un esempio estremamente suggestivo, della fase negativa del processo che ho tentato di descrivere:

MORTI

Prima fu nella voce che ti scordai.
Se ora parlassi qui,
al mio lato,
domanderei: «Chi è?».
Poi fu la volta del tuo passo.
Se di carne ora nel vento
mi schiva un'ombra,
io non so se sei tu.

Tutta perdesti foglie a poco a poco
davanti ad un inverno: fu lo sguardo, il sorriso,
il colore dell'abito, il numero
delle scarpe.

Sempre più ti struggesti:
ti cadde via la carne, il corpo.
E mi restò di te, sette lettere, il nome.
Seguitavi tu a vivere;
tu, agonizzando disperatamente,
in esse, anima e corpo.
La tua ossatura, il contorno,
la tua voce, il tuo riso, sette lettere sole.

E dirle ormai, tutto quanto il tuo corpo.
Ho scordato il tuo nome.
Ora le sette lettere vanno divise,
non si conoscono più.
Passano annunzi sui tram; lettere
si accendono a colori nella notte,
vanno sulle buste e dicono
altri nomi.
Lì andrai tu,
già disfatta, dissolta ormai ed impossibile.
Andrai tu, andrà il tuo nome, che eri tu,
elevata
fino a cieli melensi,
in una gloria astratta d'alfabeto.

Passo ora (e mi si perdoni l'inevitabile schematismo) all'esempio positivo, o meglio ricostruttivo, di recupero:

SECONDA VITA

Sì, tu nascesti quando mi si cancellò
la tua forma.
Finché io ti ricordai,
com'eri morta!,
chiusa dentro i tuoi limiti.
Ti si poteva seguire
come su un atlante, chiarissima,
a nord
con la voce asciutta, boreale,
tepida, abbandonata, al sud,
sul litorale, il sorriso.
Vivevi, quanto basta,
nel tuo colore, i tuoi gesti,
chiusa fra le misure.

Ma un giorno di novembre,
lasciasti vuoti i tuoi atlanti,
si abolirono le tue frontiere,
sfuggisti al ricordo.
Eri ormai, senza i tuoi limiti,
persa nella non-memoria.
E dovetti inventarti
– fu nel secondo giorno –
nuova,

con la tua voce o senza,
con la tua carne o senza la tua carne.
Faceva lo stesso.
Eri ormai mia, incapace
di vivertene senza di me.

Sulle misure mie di dentro
ti andai inventando, Afrodite,
perfetta di tra l'obblio,
vergine e nuova, sorta
dall'obblio della tua forma.

Dunque solo la poesia può dare o ridare realtà agli esseri? Nessuno, oggi, lo ripeterebbe e non so se Salinas si sarebbe speso in un'affermazione del genere. È da notare piuttosto quanto egli diceva – ed è quello che conta – sul movimento, sulla regola interna della sua poesia: «La poesia è un'avventura verso l'assoluto. Si arriva più o meno vicino, si fa più o meno strada, ecco tutto. Bisogna lasciar correre l'avventura, con tutta la bellezza del rischio, della probabilità, del gioco».

Ed eccoci a quello che sembra proprio un caso-limite se non il caso-limite in assoluto della poesia contemporanea. Paul Celan. Dico subito che non oserò nemmeno da lontano tentare di giungere all'essenza, al cuore della sua poesia. Mi limito a proporre il caso, abbastanza fresco in Italia, salvo che per gli studiosi di contemporaneistica tedesca. Una scelta in volume delle poesie di Celan è apparsa per la prima volta da noi nella collezione mondadoriana dello «Specchio» a cura di Moshe Kahn e di Marcella Bagnasco. Ma il nome e l'opera di Celan godevano già di fama europea, anzi mondiale. Celan, che ha dato fine prematuramente ai suoi giorni gettandosi nella Senna intorno al 16 aprile 1970, si chiamava in realtà Paul Antschel ed era nato nel 1920 a Cernovitz da genitori ebrei di lingua tedesca. Cernovitz è in Bucovina, cioè in uno di quei territori chiave che più hanno sofferto, tra caduta dell'impero asburgico, incorporazione nella Romania, occupazione nazista e successivamente sovietica, delle invasioni e delle deportazioni, insomma della tragedia che si è abbattuta sull'Europa nel corso di questo secolo. Aveva perso i suoi nei campi di concentramento, conosciuto i lavori forzati e quindi l'esilio prima a Vienna e infine a Parigi dove risiedeva stabilmente a partire dal '48 e fino alla morte. Questi dati sono importanti non perché la valutazione dell'opera di Celan vada fatta alla luce di essi; ma perché sarebbe difficile e anche ingiusto non tenere conto del quadro che essi formano. Ha scritto un recensore: «suona ridicolo e blasfemo ripetere in continuazione il luogo comune dell'esperienza del lager nazista perché qui non affiora nemmeno l'ombra di una qualche denuncia... per le medesime ragioni va eliminato subito il discorso sulla sua condizione di ebreo. Il fatto che Celan si sia suicidato a Parigi pochi anni fa contribuisce alla ripetizione della prevaricazione autobiografica solo perché troppi critici o semplicemente lettori non si sono ancora liberati da un'idea romantica della poesia». Ciò non toglie – dico io – che, se non dal suicidio, non si possa e non si debba prescindere dalla forte premessa costituita dai dati che ho riferito perché questi sono in relazione

diretta sia col tipo di cultura sia col particolare e drammatico rapporto che l'autore intratteneva con la lingua da lui usata: il tedesco. Ce lo dice con molta chiarezza e con molta forza di persuasione Claudio Magris nell'introdurre un discorso riguardante tutt'altro libro: «Paul Celan, il poeta che proprio in questa settimana i lettori italiani stanno scoprendo in tutta la sua tragica ed ermetica grandezza, sapeva che la sua lingua madre, il tedesco, era la lingua degli assassini di sua madre, dei nazisti. Fra le molte violenze scatenate dalla guerra mondiale c'è anche la perdita di ogni patria spirituale per milioni di uomini... interi gruppi di uomini hanno trasferito a migliaia di chilometri di distanza la propria lingua che non coincide più con quella della realtà che li circonda». Si ha cioè una duplice scissione avvertibile anzitutto negli scrittori: da una parte la lingua in cui ci si esprime non è più identificabile con quella della patria; dall'altra la lingua impiegata nella scrittura non è più quella usata nell'esistenza quotidiana. Continua Magris: «Questa scissione ha colpito soprattutto la grande simbiosi culturale ebraico-tedesca: l'esule o sopravvissuto tedesco o austriaco d'origine ebraica ha perduto per sempre la spontanea identità tra la propria lingua e il proprio mondo: anche se soltanto in quella lingua egli può continuare a dire il dramma del proprio mondo, anche se soltanto in quella sua lingua madre egli può continuare, come Celan, a dire il suo orrore per la lingua degli assassini di sua madre».

Questo è il quadro o se si vuole il movente esistenziale cui va riportata, come al suo sfondo naturale, la figura di Celan; ma va anche detto che un equivoco sulla sua arte può nascere nel ravvisare in tale quadro o movente l'oggetto costante ed esclusivo della sua poesia. Se mai lo è stato – intendo come oggetto e non come presupposto – lo è stato per intero una volta sola e in un certo senso una volta per tutte, in una poesia presto divenuta famosa tanto da infastidire, come spesso avviene, lo stesso autore giustamente in posizione di rifiuto al vedersi con insistenza rappresentato da un unico testo. Il titolo di questa poesia è in italiano: Fuga di morte.

NERO latte dell'alba lo beviamo la sera
lo beviamo a mezzogiorno e al mattino lo beviamo la notte
beviamo e beviamo
scaviamo una tomba nell'aria là non si giace stretti
Nella casa abita un uomo che gioca con i serpenti che scrive
che scrive all'imbrunire in Germania i tuoi capelli d'oro Margarete
lo scrive ed esce dinanzi a casa e brillano le stelle e fischia ai
[suoi mastini
fischia ai suoi ebrei fa scavare una tomba nella terra
ci comanda ora suonate alla danza

Nero latte dell'alba ti beviamo la notte
ti beviamo al mattino e a mezzogiorno ti beviamo la sera
beviamo e beviamo
Nella casa abita un uomo che gioca con i serpenti che scrive
che scrive all'imbrunire in Germania i tuoi capelli d'oro Margarete

I tuoi capelli di cenere Sulamith scaviamo una tomba nell'aria

[là non si giace stretti

Lui grida vangate più a fondo il terreno voi e voi cantate e suonate
Impugna il ferro alla cintura lo brandisce i suoi occhi sono azzurri
spingete più a fondo le vanghe voi e voi continuate a suonare

[alla danza

Nero latte dell'alba ti beviamo la notte
ti beviamo a mezzogiorno e al mattino ti beviamo la sera
beviamo e beviamo
nella casa abita un uomo i tuoi capelli d'oro Margarete
i tuoi capelli di cenere Sulamith lui gioca con i serpenti

Lui grida suonate più dolce la morte la morte è un maestro tedesco
lui grida suonate più cupo i violini e salirete come fumo nell'aria
e avrete una tomba nelle nubi là non si giace stretti

Nero latte dell'alba ti beviamo la notte
ti beviamo a mezzogiorno la morte è un maestro tedesco
ti beviamo la sera e la mattina beviamo e beviamo
la morte è un maestro tedesco il suo occhio è azzurro
ti colpisce con palla di piombo ti colpisce preciso
nella casa abita un uomo i tuoi capelli d'oro Margarete
aizza i suoi mastini contro di noi ci regala una tomba nell'aria
gioca con i serpenti e sogna la morte è un maestro tedesco

i tuoi capelli d'oro Margarete
i tuoi capelli di cenere Sulamith

Ma per riportarci all'oggetto della conversazione, cioè all'oltre, all'oltranza del titolo dovremmo leggere altre e altre cose. Celan muove da un mondo frantumato, ma non si limita a dire di questa frantumazione. Si può parlare di una corrispondente disgregazione della lingua che egli usa, ma al tempo stesso occorre avvertire il flusso energetico che percorre tale disgregazione e vi immette per vie insolite una carica positiva. Soprattutto in casi come questo il metro del bello e del brutto, della poesia e della non poesia, si rivelano ben presto insufficienti, estranei alla natura dell'esperienza affrontata dall'autore. «Il fenomeno Celan» scrive un nostro valido germanista, Roberto Fertonani «rimane un esempio irripetibile, un caso-limite dello sforzo della poesia moderna di liberarsi del valore semantico usuale, per collocarsi essa stessa a livello della realtà, di una realtà sempre più enigmatica, dove il vibrare del sentimento si perde senza eco nello squallore di uno spazio vuoto, privo di ogni luce di trascendenza. Tuttavia il Deus absconditus – nascosto perché inesistente – è figura onnipresente nel magma di una natura che trae le sue linfe dagli oggetti concreti, i quali hanno perduto il loro significato usuale per assumerne un altro, di metafora o di simbolo.»

È il flusso energetico del quale vi parlavo. Anche più esplicitamente Peter Szondi, uno dei più autorizzati esegeti di Celan, afferma: «La poesia cessa di essere mimesis, rappresentazione, essa diviene realtà... testo che non segue più una realtà, ma si proietta esso stesso, si costituisce in realtà». Ho abbondato – e me ne scuso – in citazioni da altri senza dare altri esempi poetici. Ma di fronte al fenomeno che è la poesia di Celan si fanno più gravi le perplessità riguardanti la lettura non eseguita sul testo originale. Di Celan, di questo caso-limite, non ho voluto o saputo dare altro che una notizia appena appena orientativa, che tuttavia vuole essere un invito a cimentarsi col testo stesso. Sarebbe – o sarà – un'esperienza del nuovo, di quelle che ripagano a distanza, molto simile a quella da me compiuta a suo tempo, e di cui vi ho parlato, sull'Allegria di Giuseppe Ungaretti.

OGNUNO RICONOSCE I SUOI*

(E. Montale)

Ho letto per la prima volta versi di Montale intorno al '33, in un angolo dell'allora denominata «Italia Letteraria»: Un Murmure; e la tua casa s'appanna. Quella poesia, salvo errore, era stata riportata da altra rivista o foglio. L'ho subito imparata a memoria, senza nemmeno chiedermi chi fosse l'autore, sin lì mai sentito nominare. Lo pensavo uno dei tanti, particolarmente felice in quell'occasione. Venivo da una città di provincia, nella quale gli studenti liceali con qualche propensione alle lettere discutevano ancora su Gozzano disprezzando in Marinetti il futurismo. A quel tempo, quasi del tutto con le mie sole forze, lentamente e faticosamente, venivo scoprendo la poesia di Ungaretti (ho sempre sostenuto, in seguito, che chi opponeva Montale a Ungaretti, chi amava Montale e negava Ungaretti, non capiva molto di entrambi; non che il duo fosse o sia inscindibile, ma i montaliani a oltranza, e antiungarettiani come tali, amavano in Montale certi suoi precedenti supposti, più apparenti che reali: s'illudevano cioè di ritrovare in Montale qualcosa di cui non perdonavano a Ungaretti di avere fatto o di aver voluto fare piazza pulita. Credo tuttora che il grado di modernità dell'opera di entrambi sia da vedere in un rapporto dialettico piuttosto che in un'antitesi tra i due). Un giorno mi capitò di leggere nel «Corriere» la recensione di Pancrazi per la ristampa presso l'editore Carabba degli Ossi di seppia: è curioso come dovesse passare un po' di tempo prima che l'identità del recensito e quella dell'autore della poesia letta isolata e imparata a memoria coincidessero in me. Anche questa è una caratteristica di quei tempi, la non facile disponibilità e accessibilità delle fonti e la lentezza del collegamento tra esse. Per cui uno studente di quelli che poi avrebbero rubato, canaglie, in versi «veri» quelle specie di messaggi provenienti dall'ignoto che era la letteratura pressoché clandestina d'allora, avrebbe avuto bisogno di entrare tra gli anziani prima di farsi una certa disinvoltura di riferimenti. A volte mi viene persino il sospetto che avessi già conosciuto la recensione di Pancrazi, ma non ancora comprato e letto il libro, quando leggevo per la prima volta, nella ex «Fiera», la poesia Sotto la pioggia. Sta di fatto che leggendola e imparandola a memoria avevo in me un'immagine già più avanzata della poesia, o piuttosto del mondo, di Montale, visto che quei versi li avrei poi ritrovati, alcuni anni più tardi, nelle Occasioni

insieme a tante cose lette successivamente nelle riviste. Forse viene anche di qui, da questa sconnessione di tempi, la presunzione di avere anticipato in me come lettore degli Ossi di seppia il passo che avrebbe portato Montale alle Occasioni: quasi che queste mi si parassero davanti tali e quali me le ero prefigurate come lettore di quelli e vorrei dire tali e quali le avevo pronosticate e postulate, e per assurdo reclamate e imposte, come per un segreto apporto di energie all'autore – al quale ero, ovviamente, del tutto sconosciuto.

Ma anche prima, anche prima: viaggiando tra i sei e i quattordici anni, tra Lombardia e Liguria, su linee elettrificate che annullavano via via le amate locomotive a carbone, nell'alternativa di gallerie e mare, scogli e stabilimenti balneari, greppi e spiagge e terrazze, siderurgia e natura, verde e ferro e vapori, vegetazione ligure e rimorchiatori, almeno il quadro in cui si sarebbero poi collocati versi e parole di Montale era già pronto in me:

> La folata che alzò l'amaro aroma
> del mare alle spirali delle valli...

Magari non avrei ritrovato nei versi, questo no, le finestre dei sobborghi di Genova da cui si sporgevano energumeni ed energumene con coltelli da cucina drappi fazzoletti e stracci rossi a minacciare i viaggiatori balneari e i ferrovieri crumiri durante gli scioperi del '21; né, d'altra parte, i manipoli in bivacco lungo le linee o i simboli del Fascio ferroviario nelle stazioni, a preludio di treni che avrebbero viaggiato in sempre più perfetto orario; ma al tempo stesso non mi sarebbe stato palese al primo colpo dove battevano le parole anche troppo citate in seguito: «codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che non siamo ciò che non vogliamo».

In altri termini, Montale con i suoi primi versi precorreva in noi la presa di coscienza del mondo circostante e dei suoi stessi lineamenti fisici: nella misura in cui ci avvertiva che lo spazio immediatamente a noi vicino e nel quale già stavamo muovendoci con la nostra esistenza non solo poteva essere ma già era abitato dalla poesia. Ci avvertiva al punto di determinare i nostri passi e il nostro stesso sguardo? È probabile che sia stato così, almeno per un lungo periodo; ma ammesso che sia possibile distinguere tra le emozioni di un giovanotto sensibile o ipersensibile e le sue velleità poetiche, nego che le emozioni, gli spasimi, le punte di delizia che saettavano da quella parte possano essere identificati con una immagine letteraria del mondo, con una prefigurazione di esso per il solo tramite della poesia. Se così fosse, non esisterebbe quello spazio intermedio individuale tra l'esistenza e la lettura, tra l'esistenza e l'opera (là dove questa si dà), tra l'esistenza e la cultura, non esisterebbe insomma quel territorio (terra di nessuno?) sul quale le parole agiscono per ciò che transitoriamente, ma nel massimo della loro vivezza, sono; e al di fuori del quale è molto dubbio che la poesia abbia un senso specifico, almeno per chi non la accolga per identificarla a prima vista, fuori da ogni partecipazione emotiva, con un'operazione letteraria. Quello spazio, quel territorio, sono oggi in gran parte ricoperti dalla fruizione intellettuale pura degli addetti ai lavori, classificatori e descrittori inclusi; e il messaggio che una volta partiva da una coscienza operante verso un destinatario

ignoto, dai connotati non precisabili ma la cui presenza da qualche parte stava tra le condizioni preliminari allo scrivere e al pubblicare, ha oggi un destinatario troppo certo, se ne conoscono (e il resto è silenzio) sin troppo bene i connotati. Per quanto riguarda Montale, bisognerebbe non avere poi scritto versi a propria volta perché il discorso non risultasse sospetto: basterebbe una radiografia nel profondo della nostra generazione (non della nostra generazione letteraria, ma della nostra generazione tout court) per provare come questo sia vero, come su quello spazio, sul quel territorio cadessero grazie alla sua poesia fremiti e impulsi, illuminazioni e presagi, i quali non erano se non il riflusso e la rigenerazione fecondante di altri fremiti, impulsi, illuminazioni e presagi che avevano preso la forma della poesia: tanto che potevano giungerci, magari con segno mutato, elettrizzante, rispetto alla negatività della loro origine (la «corrosione critica dell'esistenza») – come ogni volta che una realtà, indipendentemente dal suo segno o dal suo contenuto o dal nostro consenso iniziale, ci viene riportata davanti e ci pare di riconoscerla in quanto essa ha, o supponiamo abbia, di autentico; e come tale ci impressiona e la viviamo: alla pari, se si tratta della poesia, o meglio di una singola poesia, assolutamente alla pari con altre realtà e passioni dell'esistenza.

Ho incontrato Montale per la prima volta nel maggio del '38, durante una breve sosta a Firenze di ritorno da Roma. Dove, naturalmente, se non a un tavolo delle Giubbe Rosse? Credo di aver capito fin da allora che portava su di sé con fastidio quel doppione di se stesso che viene a formarsi via via col crescere dell'opera, con la notorietà dell'opera, e con la relativa aneddotica sull'autore, con l'identità dell'autore stesso all'interno della società letteraria. Questa, nell'Italia di quei tempi, era poco più che allo stato embrionale, ma esisteva; ed era l'embrione di quella che oggi è tenuta in vita (come bersaglio di comodo per «rivoluzioni» che non trovano sbocco altrove, ma anche come obiettivo ulteriore e terra di conquista per le medesime) proprio dagli stessi che più l'avversano o mostrano di avversarla. C'è un'arte anche nel gestire, nell'amministrare il doppione di sé. Credo che quest'arte Montale l'abbia sempre rifiutata, convinto come credo egli sia che la poesia è al più la proiezione, la radiazione di un uomo, con niente di professionale, di socialmente qualificante in questo e che almeno per quanto lo riguarda non c'è niente da dissacrare nell'idea della poesia perché la dissacrazione era già avvenuta in lui sin dai primissimi versi. («Ma assaggi un po' di queste cipolline, di questi meravigliosi sottaceti» era il suo modo di dirottare quanti sul pretesto conviviale cercavano di coinvolgere in discorsi sulla poesia il poeta di cui mezza Italia cominciava a mormorare in quegli anni.) Adesso Montale stava lì a due passi da me, seduto in silenzio in mezzo alla mia generazione, con l'aria di uno che aspetta qualcosa e magari è disposto ad alzarsi per incontrarla a mezza strada. Infatti si alzò di scatto scusandosi appena: «Adesso debbo andare, è tardi» («tardi, sempre più tardi» gli facevo eco dentro di me). Questo era, più o meno, il tempo delle Occasioni.

Ma esiste un altro doppione, ben distinto da quello della figura della fama, incipiente o meno, e ben più sottilmente implicante. Ne è responsabile e complice il lettore, l'oggetto della radiazione cui accennavo, nel momento in cui avvicina, troppo memore dell'autore,

l'uomo. Coinvolto a suo tempo, da tempo, all'insaputa dell'autore, tende a sua volta a coinvolgerlo se s'imbatte in lui, a irretirlo nella sua emozione di riflesso. Ne è un piccolo esempio il mio fare eco a Montale con parole sue mentre si allontanava a passi insospettatamente rapidi quella volta nel '38, tra i tavoli delle Giubbe Rosse. Non si accorge, il complice, che così perde l'uomo nella rete, come dire?, dei riflessi condizionati; e che quella radiazione diventa in realtà, nel rapporto diretto, un diaframma, una paratia stagna: l'imbarazzo imbarazzante di Montale in quegli anni.

Nel luglio del '42, un giorno che Firenze è tutta un bollore e un riverbero di lastre infuocate, passo dalle Giubbe Rosse con Parronchi e ci trovo Montale, solo. Anche questa volta sono di passaggio, debbo rientrare in serata dalle parti del padule di Fucecchio dove è accampato il mio reparto. Siamo in partenza, questa volta parrebbe sul serio, per il Nord Africa.

Montale mi domanda (e sembra una pura domanda di cortesia): «Che cosa si dice nell'esercito?». Cosa voleva che si dicesse? Rommel a El Alamein, i tedeschi al Caucaso e al Volga... «Sicché» dice «fai giusto in tempo a entrare in Alessandria d'Egitto, a passo di parata... Ma nell'esercito, come la vedono?» Sono imbarazzato una volta di più, so di dispiacergli rispondendogli che nell'esercito la vedono... bene. «Il che non significa» mi affretto ad aggiungere «che l'Asse abbia vinto la guerra» (ma... «allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio» fu il pensiero irresistibile e, naturalmente, inespresso).

Era così. Fin dentro gli anni di guerra la poesia di Montale ci aveva offerto una chiave, fu la chiave più naturale per noi, non dirò per leggere nell'universo, ma per affacciarsi sull'esistenza che era nostra e viverla: in certi casi, inventarla. Non sto a vedere qui le ragioni, riferisco spunti epidermici nel senso che interessarono direttamente la nostra pelle, la pellaccia nostra portata in giro. Un centro industriale e i suoi fuochi repressi nella notte di guerra era così naturalmente «la fucina vermiglia della notte»; l'attesa a un punto d'imbarco coincideva così naturalmente con l'onda che si rompeva, vuota, sulla punta...: versi tornavano – o addirittura erano presentiti – del tutto lontani dal loro movente, estranei ad esso addirittura... e provatevi un po' a dire che eravamo marci di letteratura per questo.

Meglio allora andare fino in fondo, dire che era come se Montale ci avesse tolto la parola di bocca ogni volta che stavamo per pronunziarla.

Viene di qui il tremore reverenziale e paralizzante che abbiamo sentito imputare alla nostra malfamata generazione (un'accusa che si può tollerare dai più giovani, non da alcuni nostri scodinzolanti coetanei).

Poi tutto cambia, i tempi e le rovine dei tempi ci franano addosso, il riferimento a quei versi, a quelle arie, non sarà più così naturale, le chiavi non si trovano più o piuttosto si sa già che non servono, forse non esistono addirittura. Montale a sua volta, credo, deve reimparare l'arte di affrontare il diverso, a partire da un certo punto il suo stesso lavoro potrà ancora toccarci a fondo, trovarci ancora sensibili, non più coinvolgerci come prima. Semmai, d'ora in poi, ci escluderà o sarà, anche per noi, la misura di un grado di reattività superstite; ma soprattutto il segno di una nuova crisi (nuova per lui; della crisi

vera, per noi). Quel punto si potrà collocarlo tra i ponti demoliti di Firenze; ma io sono portato a pensare che la nuova crisi, la nuova irruzione del diverso non sta nell'ora dell'«emergenza», bensì in quella immediatamente e non immediatamente successiva. L'ho pensato qualche anno dopo assistendo all'episodio fiorentino di Paisà, dove l'incontro dei due, uomo e donna, che si ritrovano nel passaggio tra Pitti e Uffizi di là dalle macerie della guerra, era come lo sbocco tardivo, ormai improbabile, di una storia occultata tra i suoi versi di prima e in qualche modo estranea a quel contesto rosselliniano:

> La speranza di pure rivederti
> m'abbandonava
> e mi chiesi se questo che mi chiude
> ogni senso di te, schermo d'immagini...

Ma «l'inferno del realismo deve ancora incominciare» scriveva Montale intorno al '50.

Questo non è un ricordo, è un sogno, recente. Siamo a un ufficio funebre, tra molte facce note. C'è anche Montale, a due passi da me. Noto che C., uno scrittore di età intermedia tra Montale e me, è molto invecchiato: «... une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs, et une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics...». Non le precise parole, ma la sensazione che ne esce è nitida nel sogno. Montale no, sembra persino ringiovanito, riposato e pimpante. Al termine, uscendo, mi chiede che cosa penso della messa in italiano. Gli rispondo che mi aspettavo di peggio, che così il testo torna a imporre il proprio significato, prima disperso in una litania che di impressionante non serbava altro che l'accento. «Sì,» dice «ma allora bisognerebbe confrontare punto per punto, coi testi alla mano.» E poi, col passaggio repentino di tono che gli è proprio, come affastellando le parole: «Preferivo la messa in latino, era una specie di forfait con l'Eterno: questa no, è un impegnativo contratto, un duro contratto» ridacchia.

Del realismo o no, davvero un altro inferno doveva ancora incominciare. Milano, la città che ci è cara per tanti altri versi, è anche la città in cui la menzogna dei rapporti (accettata come tale, intesa come un obbligo o una necessità nemmeno dolorosa, o addirittura ostentata come una dote abilitante) sta diventando o è già diventata, almeno per una parte purtroppo rappresentativa di essa, la prima delle arti mondane. Da circa vent'anni questa città ha accolto e di tanto in tanto onorato Montale, cioè l'autore, il peso, il «posto» che la sua opera gli ha acquisito. Penso a quanti lo hanno avvicinato in questi anni: alla parte che ha avvicinato in lui la sua leggenda, ma non lui; a quell'altra che parlandogli parla in realtà al suo monumento. E quante volte, per un riflusso della vecchia suggestione, al vederlo seduto in mezzo ad altri, in qualche policromo raduno, mi è salito alle labbra il riscontro: «e poi l'ululo / del cane di legno è il mio, muto». Se mai avrò un rimorso verso di lui sarà questo, di essere stato mesi e mesi senza far niente per incontrarlo, di avere lasciato passare anche un anno senza scambiare due parole con lui...

Càpita così di incontrarlo magari in sogno, peraltro non diverso da come lo preferisci le

non molte volte che lo incontri in carne e ossa. Appunto, appunto: quello dei capperi, dei meravigliosi sottaceti...

A me piace che Montale sia evasivo sulla poesia e altre «grosse» questioni, che prescinda da radiazioni, aloni e magnetismi e aiuti così facendo l'interlocutore a prescinderne, deviandolo con la sua sempre fresca invenzione verbale (che nel discorrere tira volentieri al buffo e al grottesco, dove non sai mai se guizzi un riflesso di altre e antiche invenzioni verbali o se invece ci sia come il sintomo di un'energia latente che, appena corretta, sia sul punto di prendere la piega esplicita della forza inventiva). Penso che egli abbia ben chiaro in mente che lo scrivere versi, l'essere poeta è e deve restare un fatto privato, non costituisce lustro o blasone, non forma individualità sociale; che pubblica è, caso mai, la poesia – cioè il prodotto poetico quale risulta ed è accolto – per bene che vada (mentre, la pubblicizzazione del nome e del personaggio è il risibile surrogato della sostanziale, crescente indifferenza verso il prodotto, cioè verso l'opera); e che dunque la società letteraria quale oggi ci si presenta non ha ragione di esistere. Se una lezione, del tutto preliminare, può venire oggi da Montale ai giovanissimi, dopo le altre che abbiamo ricevuto noi, credo decisamente sia questa. E a ben vedere non è solo negativa, postula altri modi di vita, altri rapporti, ben altre ambizioni.

MONTALE E AUDEN: È ANCORA POSSIBILE LA POESIA?*

(E. Montale e W.H. Auden)

Si capisce benissimo come Montale, a chi gli chiede che cosa abbia lui inteso comunicare attraverso i suoi sessanta anni di poesia, risponda che la sua poesia non può essere accolta come un messaggio; e come non senza esitazioni e reticenze aggiunga che caso mai deve essere presa come un invito alla speranza. Se è vero che la fase più recente della sua opera sembra autorizzare e anche provocare domande del genere, è altrettanto vero che l'apparenza gnomica di essa è ancora una volta uno schermo espressivo tra il soggetto scrivente e la persona esistente; che insomma anche questo – il prendere di petto a modo suo, nell'inconfondibile linguaggio che è suo, problemi tematiche e casi del tempo presente – rientra nel fatto inventivo ed è in subordine a questo. La montaliana chiaroveggenza di cui si era tanto parlato all'origine si esercita tuttora al punto d'incontro tra alcune salde convinzioni di fondo e gli aspetti, gli accidenti e le insistenze (le «occasioni») in cui si manifesta la realtà del mondo storico e sensibile. Le prime sono come occultate nel profondo dell'individuo. Di rado vengono dichiarate. I secondi le mettono alla prova, le verificano, a volte le contraddicono. Scocca qui, a questo punto d'incontro, la scintilla dell'invenzione: sono gli aforismi e i paradossi in cui sbocca la vena parafilosofica già presente nel primo Montale e venuta allo scoperto nel più recente. Si tratta in realtà di un nuovo capitolo della sua avventura espressiva, al quale non è il caso di chiedere opinioni stabili piuttosto che estri e illuminazioni, se non quelle che fanno corpo con lo sviluppo di una singola poesia, che si formano spontaneamente nel suo farsi; non conclusioni definitive ma «conclusioni provvisorie», vale a dire risposte poeticamente non provvisorie, che investano il lettore e ne accelerino il ritmo vitale.

Fin dagli anni Trenta, recensori e saggisti avevano dato rilievo alla forte componente

critica operante all'interno della poesia di Montale: cioè a un atteggiamento critico di fondo, o meglio ancora a uno sguardo particolarmente penetrante nei confronti del reale e del vissuto, non ad esclusione della «grazia» ma ad accentuazione della sua rarità. Apertura subitanea e chiusura altrettanto repentina coesistono nel breve spazio di due versi, rivelazione e precarietà. Sta qui, in questi nodi di compresenza e di simultaneità, uno dei punti di maggior fascino della poesia di Montale e anche il perché dell'averla per lunghi tratti avvertita a noi coeva, parte di noi stessi, parlante a nome di tutti: tanto – mi è capitato di dire in altra circostanza – da averci dato l'impressione che qualcuno ci stesse togliendo la parola di bocca nel momento di vivere un'esperienza e magari di trasporla espressivamente. Un altro motivo, strettamente connesso a questo appena esposto, spiega la grande fortuna di questa poesia. È l'apparente contraddizione per cui mai come attraverso il dubbio o addirittura il disconoscimento montaliano del reale, del tempo, della storia, cose oggetti e figure splendono di luci inusitate e il mondo, proprio sul punto di inabissarsi, ci ruota attorno con i suoi aspetti più seducenti e le sue più struggenti bellezze.

Oggi però vorrei limitarmi alla più recente stagione della poesia montaliana, non proprio alla recentissima rappresentata dal Diario del '71 e '72 e dalle poche poesie successive che conosciamo. Farei dunque centro su Satura, apparsa nel corso del '71, dunque non troppo lontana né troppo vicina.

Chi aveva letto gli Xenia – e credo siano molti – nelle successive anticipazioni in più sedi che Montale ne aveva dato, poteva ritenersi già pago della parziale novità che gli Xenia portavano con sé. A distanza di tanto tempo sembrava adempiuta una vecchia aspirazione.

> Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
> siccome i ciotoli che tu volvi

Aveva detto nei versi di Mediterraneo, al tempo degli Ossi di seppia. È probabile che mai lo sia stato così, come in questa sezione del suo libro nuovo.

Gli Xenia rappresentano, letterariamente parlando, la grande licenza che un grande poeta può concedere a se stesso negli anni tardi. La classicità del privato, dell'intimo, dello strettamente confidenziale, nella misura in cui il mito personale può diventare mito oggettivo o, se si preferisce, pubblico nella classicità appunto del segno, per quel tanto che esso comporta di fulmineo, di asciutto, di acuminato, risolvendo l'emotività – in questo caso la dolorosa affettività – senza rifiutarla e anzi facendone esplodere in germe il frutto lampante.

Ma ecco su un foglio, su un immaginario quaderno personale di scelte, i titoli che mi verrebbe più naturale di trascrivere: gli Xenia in blocco naturalmente, ma poi Nel fumo, A tarda notte, L'Arno a Rovezzano, Le stagioni, Senza salvacondotto, Luci e colori, ma soprattutto quella stupefacente Dopo una fuga che sarà a lungo la prediletta di molti.

Opinabile fin che si voglia la scelta, al genio definitorio dei tempi preferisco tuttora il concreto della citazione. E inoltre, anche in questo suo libro di apparenza composita, Montale conferma quell'attitudine persa la quale non so che senso avrebbe più lo scrivere

poesie: quella per cui ogni poesia, voglio dire ogni cosa scritta in versi, è ancora qualcosa di strappato all'imprevisto, un episodio non dico a sé stante ma con radici specificamente sue, decorso suo proprio, specifica configurazione interna ed esterna. Le poesie citate, mi sembra, farebbero già libro da sole se non altro perché è più facile cogliervi lo scatto che da sempre è di Montale, il trasalimento di cui è messo a vivo il congegno nei versi che mi dispiacerebbe troppo di non leggere ora.

TEMPO E TEMPI

Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri
che paralleli slittano
spesso in senso contrario e raramente
s'intersecano. È quando si palesa
la sola verità che, disvelata,
viene subito espunta da chi sorveglia
i congegni e gli scambi. E si ripiomba
poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo
solo i pochi viventi si sono riconosciuti
per dirsi addio, non arrivederci.

Questi pochi versi ribaltano il loro senso su tutto Montale oppure sulla parte più squisitamente lirica di lui? Leggiamo intanto, a riscontro, la poesia A tarda notte, quella del disguido-miracolo telefonico tra Venezia, Milano e Vancouver:

A TARDA NOTTE

Il colloquio con le ombre
non si fa per telefono.
Sui nostri dialoghi muti non s'affaccia
«giraffa» o altoparlante.
Anche le parole però servono
quando non ci riguardano,
captate per errore di un centralinista
e rivolte a qualcuno
che non c'è,
che non sente.
Vennero da Vancouver una volta
a tarda notte
e attendevo Milano. Fui sorpreso
dapprima, poi sperai che continuasse
l'equivoco. Una voce dal Pacifico,
l'altra dalla laguna. E quella volta
parlarono due voci libere come non mai.
Poi non accadde nulla, assicurammo
l'intrusa del servizio che tutto era perfetto,

regolare e poteva continuare,
anzi doveva. Né sapemmo mai
su quali spalle poi gravasse il prezzo
di quel miracolo.
Ma non ne ricordai una parola.
Il fuso orario era diverso, l'altra
voce non c'era, non c'ero io per lei,
anche le lingue erano miste, un'olla
podrida di più gerghi, di bestemmie e di risa.
Ormai dopo tanti anni l'altra voce
non lo rammenta e forse mi crede morto.
Io credo che lo sia lei. Fu viva almeno un attimo
e non se n'è mai accorta.

Ma ricordate anche le Conclusioni provvisorie con cui si chiudeva il terzo libro di Montale La bufera? Non è che in Satura troveremo conclusioni definitive, ma caso mai risposte poeticamente non provvisorie alle domande che i tempi con la pressione delle cosiddette istanze, ma anche con la loro diversa realtà di fatto a volte improvvisano, a volte seriamente pongono.

A tali risposte, esplicite e ferme in fatto di certezze nel negativo, perentorie quali mai più erano state dopo taluni finali degli Ossi di seppia, è riservata tutta una parte del libro. Questo, sotto questo particolare aspetto, potremmo per un attimo immaginarlo come una summa di esperienza meditativa organizzata secondo le linee degli antichi sistemi filosofici: con una metafisica, un'etica, una politica, una poetica, se l'intonazione non ci avvertisse che nulla può più costituirsi in sistema, che il caos non trova antidoti nell'anti-caos per la semplice ragione che quando si presenta come tale fa parte del caos a sua volta.

Sul terreno caro alla critica montaliana della non-poesia, cioè della prosa limitrofa e dinamicamente complementare alla poesia, vedo accamparsi un teatrino cosmico con Montale spettatore giudicante, divertito e amaro, estraneo e coinvolto. E sulla scena potrebbe imbastirsi un processo per eresia, in cui si disputasse non dell'esistenza o dell'inesistenza di Dio, ma della sua presenza o assenza fra le cose degli uomini. E qui cade l'accenno all'altra concessione degli anni tardi, che Montale ha fatto a se stesso con Satura: l'avere istituito un territorio di riposo dove il pensiero, che in passato andava tutto a carico dell'immagine, si enuclea in modo aperto come non mai e non per questo la scintilla metaforica perde in vigore, per il solo fatto di scoccare, questa volta, anziché tra immagini e cose, fra concetti, idee, istituti, motivi problematici, cultura.

Mi diceva un amico che Satura lo si potrebbe leggere addirittura come il primo libro di un autore del tutto nuovo improvvisamente esploso agli inizi degli anni Settanta. È certamente così, se vogliamo parlare della vivezza della lettura e della forza intellettuale dell'autore, ma questa vivezza e questa forza intatta e qui presente con le sue strutture scoperte ci arrivano per scorciatoie, per abrégé del già cognito, del già partecipato, o anche solo presagito nella lunga assimilazione dei tre libri precedenti. È questo il premio

della fama, nonostante questa figura simbolica stinga sempre più su quella del successo, suo surrogato: parlare ad altri col senso di un uditorio che sa, con la percezione di altre coscienze in ascolto. Satura è un libro tutto quanto scritto al cospetto di astanti, di cui il parlante avverte il respiro, il tipo e il grado di attenzione. Può desiderare altro oggi un poeta?

Montale, chissà, ha l'aria di accontentarsi anche di meno. O meglio, non esprime desideri. «Montale» scrive Sergio Solmi «non ha facili speranze.» «Il mondo di Satura» ironizzato, ridotto a brandelli, voci senza corpo, figure senza voce, si muove ormai integralmente sull'orlo del nulla. Di qui l'equivocità per cui tanti luoghi, situazioni, personaggi reali o irreali della commedia umana qui evocata tendono a ridursi al puro nominalismo del flatus vocis, ossia a una sostanziale inesistenza. Ma la poesia? È ancora possibile la poesia? In quanto alla propria, alla rappresentazione che della propria si fa l'autore, ecco dal Diario del '71 e del '72 l'ironica risposta di Montale:

LA MIA MUSA

La mia Musa è lontana: si direbbe
(è il pensiero dei più) che sia mai esistita.
Se pure una ne fu, indossa i panni dello spaventacchio
alzato a malapena su una scacchiera di viti.

Sventola come può; ha resistito a monsoni
restando ritta, solo un po' ingobbita.
Se il vento cala sa agitarsi ancora
quasi a dirmi cammina, non temere,
finché potrò vederti ti darò vita.

La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio
di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo
chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita
di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica
e con quella dirige un suo quartetto
di cannucce. È la sola musica che sopporto.

Ma la domanda da noi posta non è altro che quella che Montale ha posto a se stesso, tanto da intitolarne il discorso da lui tenuto all'Accademia di Svezia in occasione del conferimento del premio Nobel 1975. Il testo di quel discorso andrebbe letto per intero, ma non posso che limitarmi a sottolineare quei tratti e a stralciare alcuni brani che più direttamente formano una risposta, la risposta di Montale: «La vera poesia è simile a certi quadri di cui si ignora il proprietario e che solo qualche iniziato conosce. Comunque la poesia non vive solo nei libri o nelle antologie scolastiche. Il poeta ignora e ignorerà sempre il suo vero destinatario... Non si creda però che io abbia un'idea solipsistica della poesia. L'idea di scrivere per i così detti happy few non è mai stata la mia. In realtà l'arte è sempre per tutti e per nessuno. Ma quel che resta imprevedibile è il suo destinatario».

Ma come potrà sopravvivere la poesia nell'universo delle comunicazioni di massa? Montale opera qui una distinzione tra la cosiddetta bellettristica e la poesia che rifiuta con orrore il termine di produzione e la logica che le è connessa. Si capisce dunque a che cosa vada la sua fiducia: alla poesia che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale; alla via sottile, non congetturabile, non preventivabile, dagli sbocchi segreti; che permette a una poesia di trovare il suo interprete anche a distanza di secoli. Ritorniamo con ciò a quel rapporto di intimità, essenzialmente affettiva ed emotiva, non razionalizzabile, che ci ha fatto parlare, all'inizio di queste conversazioni, di poesie come persone. A questo punto di vista e alle proposizioni e prospettive montaliane che abbiamo poco fa riferito sembrano rispondere i versi di Auden che leggerò a conclusione di questo ciclo. Sono tra gli ultimi che Auden ha scritto e si possono leggere quasi come un testamento, almeno per la parte di riconoscimento dei debiti d'affetto che un testamento può contenere:

RINGRAZIAMENTO

Tra infanzia e adolescenza
sentivo sacri le brughiere e le selve:
profani invece mi parevano gli uomini.

Così, nei primi miei versi
fui subito devoto
a Hardy, Thomas, Frost.

Innamorarmi cambiò tutto quanto,
qualcuno, ora, era infine importante,
e Yeats m'aiutava, con Graves.

Poi, bruscamente, tutta
l'economia andò in frantumi:
a istruirmi in materia fu Brecht.

In ultimo, le agghiaccianti
imprese di Hitler e di Stalin
mi indussero in pensieri su Dio.

Perché ero così certo del loro torto?
L'aspro Kierkegaard, Williams e Lewis
mi ridettero fede.

Ora che gli anni mi maturano
e abito un paesaggio rigoglioso
di nuovo mi attrae la natura.

Di che protettori ho bisogno?
Orazio, l'artefice più esperto

soggiornante in Tivoli.

E Goethe, studioso di pietre,
secondo il quale – ma non poté provarlo –
Newton aveva sviato la scienza.

Con tenerezza vi penso tutti quanti:
senza di voi non avrei governato
nemmeno i miei versi più deboli.

IL RITORNO*

(E. Montale)

BOCCA DI MAGRA

Ecco bruma e libeccio sulle dune
sabbiose che lingueggiano
e là celato dall'incerto lembo
o alzato dal va-e-vieni delle spume
il barcaiolo Duilio che traversa
in lotta sui suoi remi; ecco il pimento
dei pini che più terso
si dilata tra pioppi e saliceti,
e pompe a vento battere le pale
e il viottolo che segue l'onde dentro
la fiumana terrosa
funghire velenoso d'ovuli; ecco
ancora quelle scale
a chiocciola, slabbrate, che s'avvitano
fin oltre la veranda
in un gelo policromo d'ogive,
eccole che t'ascoltano, le nostre vecchie scale,
e vibrano al ronzìo
allora che dal cofano tu ridésti leggera
voce di sarabanda
o quando Erinni fredde ventano angui
d'inferno e sulle rive una bufera
di strida s'allontana; ed ecco il sole
che chiude la sua corsa, che s'offusca
ai margini del canto – ecco il tuo morso
oscuro di tarantola: son pronto.

(da Le occasioni di E. Montale, Mondadori, Milano 1949, p. 94)

La mia è una verifica a distanza di trentasei anni dall'epoca in cui questa poesia è

stata scritta, un sopralluogo a modo suo privilegiato da ripetute e prolungate permanenze estive sul posto che le fa da sfondo. Anzitutto, «le dune». «Sabbiose», parrebbe superfluo. Le dune non sono pensate altrimenti. Ma l'enjambement risolve qui la questione dando risalto alla sabbiosità generale del luogo quale doveva presentarsi allora, nel '40; e quale si presentava ancora una decina d'anni dopo a nuovi sopraggiunti. (Una reminiscenza in parte scolastica e un ricordo più recente suggerivano Fiandre, guerra tra le dune, Dunkerque. Che non si tratti di un paesaggio propriamente italico è la prima impressione di molti: belga-olandese, fiammingo – dice qualcuno.) Oggi le sabbie risultano ridotte e appiattite, o piuttosto appiattate dietro la rocciosità dei moli intervenuti a disciplinare il flusso e il deflusso delle acque. Poi, l'incerto lembo. Stando in riva al fiume a Bocca di Magra, lembo e incertezza si percepiscono a vista, nel concreto, specie se una libecciata vuole il mare battagliante alla foce contro la forza inversa e univoca del fiume; e la momentanea vittoria, il prevalere del mare, è segnata dallo scorrimento delle «spume» al di qua del punto in cui le acque più che mescolarsi e fondersi, come di solito, si affrontano. E poi ancora «il barcaiolo Duilio». È esistito, traghettava la gente dall'una all'altra riva del fiume, in pratica dalla Liguria alla Toscana e viceversa, perché questo è il confine se non amministrativo, geografico tra le due. Ho sentito dire che uno studioso inglese di Montale ha preso questo Duilio per una reincarnazione del vincitore di Milazzo. Con quale spasso di Montale si può immaginare. (Ma in area anglosassone – e del resto in area neogreca, forse con giustificazioni meno strettamente letterarie in questa – identificazioni, agnizioni del genere ricorrono con frequenza.) Il Duilio conosciuto in carne e ossa è morto da molti anni e quello del traghettatore non è più un mestiere da quando un grande ponte ha congiunto le due rive.

L'inventario di esseri, aspetti e cose scomparsi o mutati, include le «pompe a vento», il «viottolo» che una volta fiancheggiava il corso del fiume. Si chiude sulle «nostre vecchie scale». «Scale a chiocciola», «slabbrate». Verso quale «veranda», rischiarate da quali «ogive», in quale casa? Qualcuno, sicuro del fatto suo, troppo, mi dice dove. Non è che siano state demolite o siano franate con gli anni, sono state incorporate in nuove costruzioni. Per rintracciarle bisogna violare qualche nuova intimità. Mi resta un dubbio. Non sarà un trapianto dalle Cinque Terre, da Monterosso, una «contaminazione» di memorie diverse, diversamente datate? – Può darsi, può darsi – dice, eludendo, Montale.

Anche d'estate il sole cala presto a Bocca di Magra. O meglio fa presto a nascondersi dietro Montemarcello per concedersi tutto, a lungo, all'intero arco del golfo e infuocarlo da Punta Corvo a Portovenere. Contro sparizioni e mutamenti ecco il dato costante e immutabile: «il sole che chiude la sua corsa». Così, all'inizio e per tutto il corso del Ritorno, lo choc ripetuto di quell'eco a distanze sempre più ravvicinate riproduce il trauma di ogni ritorno sul posto, incalza e preme, mette alle corde, si impone con una febbrilità non diversa dal fu così? rispondi di un'altra poesia.

Il gioco dei riscontri finisce qui. Dicendo di una verifica a distanza, di un sopralluogo, alludevo a uno spazio identificabile e storicizzabile anche mediante l'aneddoto, cioè a uno spazio condivisibile e condiviso, lo spazio sul quale una poesia, un testo, s'incontra in una storia di altri e la diventa. Si dice di solito, piuttosto banalmente, che entra a far parte del paesaggio, e in questo si prolunga e vive. Poesie dunque come persone?

Se tu avessi ornamenti quant'ai voglia
potresti arditamente
uscir del bosco e gir infra la gente.

Così l'antico, accomiatando il proprio testo, gli parla come parlando a un essere vivo. Ci sarà pure una ragione a questo rapporto diretto di intimità e insieme di oggettivazione in figura parlante di là dal rituale, dall'espediente retorico. Speculare a questo sta il rapporto con l'anonimo che vive sul posto e non sul posto quel testo resuscitandolo in sé, anzitutto per via emotiva, nella propria storia. Più che cercarlo, una poesia presuppone un destinatario. Il suo destino, continuo a pensarlo, importa più della sua destinazione.

Non sarò stato io a scoprire che nel quadro complessivo della poesia montaliana dopo il plein air degli Ossi di seppia vanno via via infittendosi gli interni fino a ridursi alla stanza milanese dalla quale si continua a guardare il mondo tuttora. In questo senso Il ritorno tiene degli Ossi e delle Occasioni insieme e preannuncia La bufera. Il suo movimento passa dall'aperto al chiuso e da questo torna all'aperto in un'alternanza di infiltrazioni e sortite, di percezione del particolare e di slargo sulla veduta d'assieme, dilatando lo spazio precedentemente identificato in uno spazio diverso, ondulante, imprecisabile, il dato temporale in atemporalità non per questo meno brulicante di presenze e di assenze (altrove: «ed io non so chi va e chi resta»), ma soprattutto densa di attesa. I segnali, le percussioni, i trasalimenti di quegli «ecco» culminanti in un «eccomi» testualmente non profferito ma risultante dalla convergenza degli effetti («son pronto») preparano lo schermo sul quale s'accamperà quello che una volta avrebbe chiamato «il miracolo» e che ora è piuttosto la folgorazione, illuminazione, epifania (altrove: «il quadro dove tra poco romperai»). Quando questa è sul punto di verificarsi, la poesia è già tutta consumata in quella preparazione: il trauma («il morso oscuro di tarantola») esplode puntualmente nel cuore dell'estasi rivelandone il fondo ancipite.

Poiché – possiamo dirlo chiedendo soccorso a Proust – «i luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono solo al mondo dello spazio, nel quale li situiamo per maggior facilità. E così non sono che uno spicchio sottile fra le impressioni contigue che costituivano la nostra vita d'allora, il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo minuto, e le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè, come gli anni». Ma in quello spicchio, «in quell'attimo solo» – dirà più tardi Montale – «in quell'attimo» estorto all'«unico tempo» «solo i pochi viventi si sono riconosciuti». (Personalmente tendo a legare il «solo» all'«attimo» piuttosto che ai «pochi», ma chissà.)

La voce che esce dal fonografo (dal «cofano») appartiene a una presenza (il «tu» ben noto, imprecisato ma polivalente) che s'inserisce nello spazio storico – storico nel senso che è ricordato. Ritorna a sua volta, proveniente da quell'altro spazio che si addensa attorno all'attesa e al presagio; e a sua volta vive tra il chiuso e l'aperto, riproducendo in sé il moto che abbiamo visto. Al punto da trasporsi «sulle rive» perdendosi in «bufera di strida», in «sole che chiude la sua corsa, che s'offusca» – oppure, in qualche modo suscitandoli? Avverte Montale in una nota: «Aria di musica, nella quale i mozartiani angui

d'inferno, non dovrebbero solo giustificare la raffica finale». La nota piuttosto che aiutarmi mi imbarazza e mi provoca. Sarà giustificato il ricorso alla data di composizione (1940) posta tra parentesi nell'indice delle Occasioni? Certo si può leggere anche così: siamo già nel tempo di guerra, o almeno della guerra in Europa e le «Erinni fredde», gli «angui d'inferno», la «bufera di strida», l'allusione alla regina della notte fanno atmosfera di tregenda, chiamano in causa la coscienza storica. Comunque non siamo già più a Bocca di Magra e nemmeno in un tempo circoscritto a una data. La verifica di cui parlavo all'inizio e che insieme è una verifica sul lettore partecipe travolge anche questi, a questo punto, nel turbine dello spaesamento, di una inappartenenza che tuttavia apre varchi a un avvento (altrove: «brancolo nel fumo, ma rivedo»). In un vecchio articolo, il primo da me letto, riguardante Montale, Pietro Pancrazi parlava di lui in quanto poeta fisico e metafisico, operando dunque una distinzione che la serie dei successivi exploit avrebbe a mio parere (ma è senno del poi) vanificata. Il riscontro di dati operato qui tendeva in definitiva a fissare l'origine concreta, addirittura documentabile, del quadro magico che nell'insieme è Il ritorno, elaborazione fantastica compiuta dall'intervento poetico sulle cose.

IN VIA BIGLI ARRIVAVA SOLTANTO UN'ECO*

(E. Montale)

Un nostro connazionale emigrato in America in seguito ad oscure vicende capitò un giorno a Milano all'inizio, mi pare, degli anni Sessanta con l'intento di combinare una registrazione di testi poetici. Ottenne in affitto una specie di capannone adibito alla celebrazione di quel rituale dalle parti di corso Italia. Doveva uscirne un disco destinato non so più a quale scopo e adesso bisognerà che io lo cerchi perché vi è incisa la voce di Eugenio Montale.

Quel che ricordo meglio di quella sera è una battuta di Eusebio – come tanti lo hanno chiamato e come mai o quasi mai, se non per una sorta di lapsus, l'ho chiamato io –. «Ti prego» disse rivolto a me che ero di turno «sospendi la tua romanza e lascia che mi introduca per un momento.» Non lesse dei versi, ma cantò. Qualcosa del Rigoletto, forse, ma non essendomi subito rimesso dalla divertita stupefazione mia e dei pochi presenti, posso anche aver fatto confusione circa l'identità del «prodotto». Dovrò trovare quel disco o nastro che fosse dove, oltre ai versi infine letti da lui, c'è il documento di quella sua irruzione imprevista, di quella tentazione a cui non aveva saputo resistere.

L'episodio è appena curioso, non sorprendente per chi ha frequentato il poeta, ma propone una domanda che mi sono fatto più volte circa il grado, la qualità della sua adesione a richieste, sollecitazioni, coinvolgimenti cui lo esponeva, prima della guerra, la mormorazione di una fama crescente e dopo la guerra la nozione diffusa dilagante, di un valore accertato, venuto allo scoperto, offerto ai più. Ironia – e anche autoironia? Possibilismo, condiscendenza? E chissà, la timidezza del non sapersi negare, abbastanza strana in uno legittimato a negarsi per autorità acquisita e che pure, al momento giusto, e come, aveva saputo negarsi.

Ma l'episodio dice anche altro. Ha in sé qualcosa dello scatto, della scarica elettrica,

dell'inatteso che ha distinto altri atti dell'esistenza di Montale (un gesto di generosità tanto più repentino quanto meno era richiesto, un intervento di delicatezza verso chi meno se l'aspettava, e tanto meno da lui supposto chiuso, diffidente, restio) e insieme certe svolte, certe virate, certi affondi, nel corpo di questa o quella sua poesia. E l'ilarità, in lui straordinariamente comunicativa, con cui sviava il discorso dalla propria persona, dalla propria opera, con l'arte consumata del parlare d'altro.

Oppure parlandone, ma per inciso, come quella volta che discorrendo di un comune amore, Bocca di Magra, e chiedendomi se avessi conosciuto il barcaiuolo Duilio, di cui alla sua poesia Il ritorno, mi disse: «Figurati, un critico inglese ha visto in quel traghettatore la reincarnazione dell'ammiraglio romano vincitore dei cartaginesi a Milazzo...». E a proposito del parlare d'altro, se mai ho colto una punta di orgoglio nel suo discorso, questa riguardava la giovanile e presto delusa dedizione al bel canto, le sue piccole pitture, il suo lavoro di giornalista preso, questo in particolare, professionalmente sul serio.

Amava Milano? Quello che so è che Milano, la municipalità di Milano, gli è andata subito incontro, gli è stata amica con un moto spontaneo che dirlo di rispetto è dir poco. È altrettanto certo che la sua ambientazione fu rapida, favorita da una capacità in lui di adattamento, vorrei dire da una agilità, che a pensarlo da lontano, non gli avremmo supposto. In un'ora topica nella storia del Paese, ripartiva da Milano Umberto Saba – che poi ci sarebbe tornato a intervalli sempre più radi –, e arrivava Montale. Ad accoglierlo, a fargli affettuosamente strada, c'erano vecchi amici: Sergio Solmi, Giansiro Ferrata, Elio Vittorini, Carlo Bo; e qualcuno di data più recente come Giorgio Zampa.

In quanto a noi, dico di noi che lo leggevamo da qui senza averlo mai incontrato, o avendolo incontrato di sfuggita due o tre volte a Firenze come nel mio caso, fummo spettatori ansiosi del suo esordio milanese. Fin dentro gli anni di guerra ci aveva offerto la chiave più naturale per noi, non dirò per leggere nell'universo, ma per affacciarsi sull'esistenza che era nostra e viverla: in certi casi, inventarla. Era come se Montale ci avesse tolto la parola di bocca ogni volta che stavamo per pronunciarla. Adesso egli era fra noi e chissà con quale sguardo rinnovato avremmo potuto, mediante lui, guardare alla nostra città. Non so se qualcuno sia mai stato tentato di stabilire quanto di direttamente, patentemente milanese, sia entrato a partire da quel momento nella poesia di Montale.

Non credo granché – e il quesito è oltretutto abbastanza futile –: non più di qualche eco o riflesso giunto fino a quella poltrona di via Bigli dove un signore esterrefatto e ironico assisteva a volte godendone a volte disperandone, a quanto si svolgeva sulla scena vorticosa e illimitata del nostro tempo. In ogni caso Montale non arrivava nelle vesti di operatore culturale, come si diceva e si dice. Vittorini al «Politecnico», lui al «Corriere». Nella poesia di Montale, al di là dell'amicizia di sempre, Vittorini vedeva una forza di progresso (fino a quel confronto in verità un po' strano, se non ricordo male, tra un Eliot grande gatto e un Montale leone).

Dicevo di questa città che ha accolto e di tanto in tanto onorato Montale, ossia l'autore il peso, il «posto» che la sua opera gli ha acquisito. Penso a quanti lo hanno avvicinato in questi anni: alla parte che ha avvicinato in lui la sua leggenda, ma non lui; all'altra che parlandogli parlava in realtà al suo monumento. E quante volte per un riflesso di vecchie

suggestioni, al vederlo seduto in mezzo ad altri, in qualche policromo raduno, mi è salito alle labbra il riscontro: e poi l'ululo del cane di legno è il mio, muto.

A me piaceva che Montale fosse evasivo sulla poesia e su altre «grosse» questioni, che prescindesse da radiazioni, aloni e magnetismi e aiutasse così facendo l'interlocutore a prescinderne, deviandolo con la sua sempre fresca invenzione verbale (che nel discorrere tirava volentieri al buffo e al grottesco, dove non sapevi mai se guizzasse un riflesso di altre e antiche invenzioni verbali o se invece ci fosse come il sintomo di un'energia latente che, appena corretta, andasse prendendo la piega esplicita della forza inventiva).

Penso che avesse ben chiaro in mente che lo scrivere versi, l'essere poeta è e deve restare un fatto privato, non costituisce lustro o blasone, non forma individualità sociali; che pubblica è, caso mai, la poesia – cioè il prodotto poetico quale risulta ed è accolto – per bene che vada.

Se una lezione, del tutto preliminare, può venire oggi da Montale ai più giovani, dopo le altre che abbiamo ricevuto noi, credo decisamente sia questa. E a ben vedere non è solo negativa, postula altri modi di vita, altri rapporti, ben altre ambizioni.

DOVUTO A MONTALE*
(E. Montale)

C'è stato per me un tempo di spiccata predilezione per l'inverno. Al contrario di ora. Per un certo periodo l'inverno entrò nelle metafore che andavo tentando. Poi quell'infatuazione stagionale cessò. Dev'essere stato tra la fine del '36 e l'inizio dell'anno successivo, in occasione di un mio ritorno dalle nostre parti dopo molti anni di assenza.

Smettila di corteggiarmi – disse al viaggiatore il paesaggio innevato su tutta la sua estensione – smettila di starmi attorno con parole.

Sopraffatto dallo sfavillio della giornata di sole sopraggiunta sull'intero arco montuoso fulgido di neve, vivevo uno di quei momenti di completezza, di piena fusione tra sé e il mondo sensibile, grazie e di fronte ai quali lo spirito desiderante si appaga di se stesso, rifiuta i contorni, sdegna ogni soccorso specie di parole – dissuaso com'è dal cimentarsi nella sfida che lo sguardo gli propone.

Al primo contatto, nel ripercorrere accompagnato o solo i luoghi noti, il paese mi si presentò in formato ridotto rispetto a come lo ricordavo dai tempi dell'infanzia. L'infanzia non ho motivo di rievocarla proprio perché nell'insieme è stata felice, capitolo a sé stante, che non richiede celebrazioni, patrimonio intatto e intangibile. Vivendo o scrivendo non ne pratico il culto. Quando una biografia o un romanzo prende le mosse di lì una insofferenza istintiva mi fa saltare le prime pagine. Ventenne, ho rinviato di qualche anno la lettura di Proust. Credo per tale motivo.

Durante una passeggiata a ora tarda per le strade del paese la vetrina di una drogheria ruppe con la forza della sua illuminazione l'oscurità circostante. Qualcosa da quell'attimo cominciò a muoversi in me, e lo avvertii come nuovo.

Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.

Certo non c'era premeditazione nel ricorso a una poesia di Eugenio Montale letta in una rivista nei giorni immediatamente precedenti quel mio ritorno al paese. Queste cose capitano solo a uno imbevuto di letteratura? Spero di no, e che nessuno lo pensi. Diversamente che senso avrebbe una cosa scritta?

> Se uno legge per intero quella poesia, Eastbourne, o anche considera quel verso isolato in se stesso, avvertirà certo la sproporzione tra la luce che esso suscita e la vetrina illuminata. La quale però in quel momento fiammeggiava ai miei occhi non disgiunta dal richiamo contenuto nel verso, come un rogo acceso, rassicurante e stabile nella notte invernale. Qualcosa dunque si era messo in moto, in un ordine diverso dall'incanto emanato dallo spiegamento in forze del connubio tra neve e sole ammirato arrivando.
>
> Certe sensazioni, certi momenti ne inanellano altri di altra natura, originari di altro tempo, altro luogo, fino a fondersi in un'unica sostanza: da chiedersi perché, e come mai taluni e non talaltri. Di certo so che a partire da quell'episodio tra serale e notturno un luogo a me noto per convenzione affettiva sarebbe divenuto, per ragioni in buona parte rimaste latenti, quel che si dice un luogo deputato. Riscoprivo dunque Luino, fosse o no il mio luogo natale? No, caso mai scoprivo un luogo di nome Luino. Decisi di tornarvi più a lungo in un'altra stagione.

Da tempo mi ero accorto che in una pagina scritta come in un intero libro i segni che più mi attraevano erano connessi al senso della contemporaneità, diciamo al colore e all'aria del tempo nel quale ero posto a vivere. La mia attenzione si faceva più precisa non appena mi si prospettavano aspetti, oggetti d'uso, strumenti, ambienti tra i quali io stesso vivevo o avrei potuto vivere: urbani ed extraurbani, familiari o remoti non importava, purché avvertiti presenti, inseriti nella natura, raggiungibili in qualche punto del mondo a portata di sensi. Come potenziali produttori di vicende e di futuro, ipotesi aperte su situazioni in arrivo, da sviluppare. Come quadro o scenario predisposto a un'azione imminente, nella quale da solo o con altri avrei avuto una parte. Un corso cittadino, un ponte, uno stadio gremito, una stazione, una linea ferroviaria, una musica erompente da un locale qualunque, lo scorrere di una folla sotto un portico.

La crescente passione per il cinema in quegli anni deve avere avuto un rapporto con tutto ciò, ossia con le immaginazioni e i miti personali e, certo, circoscritti che si andavano formando in me. Ne erano per questo esclusi il meraviglioso, l'invisibile, ogni sorta di possibile aldilà? Questo è il punto delicato, al confine tra l'ovvio, il quotidiano, persino il banale, e la forza di una dislocazione che li superi senza però annullarli.

Ma allora questo dubbio quasi non mi si poneva. Leggevo poesie di altri e vi cercavo qualcosa che impropriamente potrei chiamare romanzo:

> Strideva Adios muchachos, compañeros
> de mi vida il tuo disco dalla corte

si legge a un certo punto in un'altra poesia di Montale, forse la prima di lui capitatami sott'occhio quando ancora il suo nome non mi diceva alcunché e neppure conoscevo il libro del suo esordio. Cercavo dunque quel che qui chiamo romanzo ma col desiderio che fosse la poesia a suggerirmelo o a farmelo supporre; che la vicenda adombrata o

sottintesa si sviluppasse al di là, al di fuori delle righe che sono i versi. Allo stesso modo un motivo musicale serpeggiante in una qualunque ora del giorno accelera il flusso del sangue, cambia il ritmo dell'esistenza, apre porte e finestre, mette in moto l'immaginazione:

> e m'è cara la maschera se ancora
> di là dal mulinello della sorte
> mi rimane il sobbalzo che riporta
> al tuo sentiero...

Ah, quel fatale, contagiante tu delle vecchie poesie di Montale!

Ero sul portone della casa dove un tempo avevo abitato. C'era attorno l'aria di disfacimento del mercato che smobilita tra il rimbombo delle bancarelle rimosse e un sentore di paglia, pollame, latticini, polvere e festuche nel vento. Passò lenta una ragazza in bicicletta. Fece una pigra giravolta e mi ripassò davanti, gettò un'occhiata dalla mia parte. Il fermacapelli che aveva in capo, un nastro o altro di simile, mi fece pensare a una ghirlanda – o così mi pare di aver pensato allora. A mia volta la guardai chiedendomi se per caso qualcuno di comune conoscenza al corrente del mio arrivo le avesse parlato di me. Quello sguardo reciproco era il guizzo con cui si saluta una novità?

Ripensandoci qualche ora più tardi m'immaginai che la ragazza avesse sorriso e che avessi sorriso a mia volta. Ma senza malizia o lusinga di qualunque genere da entrambe le parti, non quello che si potrebbe supporre. Piuttosto uno sguardo d'intesa. A che cosa? A un tutto o a un nonnulla che stava oltre le rispettive persone? Finii con assimilare il piccolo fatto all'episodio della vetrina illuminata.

Tra dissipazione e estasi passò l'estate del '37. Non immaginavo che sarebbe stata l'ultima vacanza per molti anni a venire.

Non c'era a quel tempo distinzione in me tra impulsi poetici e sussulti emotivi. Non a esclusione ma a inclusione di quelli, le mie ore erano scandite da questi. Proseguiva la mia esplorazione dentro e attorno al paese in attesa non so quanto consapevole di chissà quali rivelazioni a ogni viottolo o scorciatoia o slargo improvviso. Oggi, pensando a Luino da lontano, penso anzitutto alla Luino collinare. Il profilo di questa mi si rivela ogni volta e ogni volta si imprime nell'immaginazione con un profilo diverso. Nel girovagare di allora le reminiscenze dell'infanzia contavano pur qualcosa; ma non in quanto rievocazioni intenerite di luoghi e figure remoti nel tempo: piuttosto come acqua affluita in un dato punto o momento da una riserva di risorse, di freschezze sorgive: un apporto di energia.

Dal muro di cinta di questa o quella villa splendevano al sole i montaliani cocci di bottiglia. L'incanto provato da bambino per quelle gemme dai bagliori frastagliati e vitrei lo trovavo riespresso a distanza con parole di altri. Sebbene queste, lette nel loro contesto, riassorbissero quegli splendori in una sentenza non proprio incoraggiante:

> E andando nel sole che abbaglia

sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima aguzzi cocci di bottiglia.

Ma io allora ero giovane e alquanto svagato, più sensibile alle impressioni dirette che non alla meditazione, e del resto l'ho sempre ripetuto che la poesia di Montale in tanto suo dubbio sull'esistenza ci aveva appassionati in gioventù alla vita.

Sul far della sera sprofondavo nello stato contemplativo, dal quale mi distoglievano gradevolmente le rade parole scambiate, sedendo in una terrazza sul lago, con un amico che ritenevo più serio, più concreto di me. Gli citavo di tanto in tanto, in appoggio a mie sensazioni inespresse, versi di Montale che da allora prese ad amare. Lettori di questo tipo, voglio dire partecipi senza essere addetti ai lavori o più precisamente connotati da interessi e attività di altro genere, quale scrittore non li vorrebbe per sé? A nessuno come a loro si è grati. Appartengono a una specie sempre più rara, almeno nel caso in cui lo scrittore beneficiato da tale attenzione è uno scrittore di versi.

A intervalli regolari ci investiva il fascio luminoso della piccola imbarcazione della Finanza vigilante al confine su possibili traffici del contrabbando e forse non solo su quelli. Una animazione improvvisa, non localizzabile, ci sorvolava dilatando il paese al di là dei suoi limiti fisici. Sospesa in un tempo imprecisato Luino diveniva l'oltrefrontiera o addirittura l'oltreoceano, se appena un ragazzino di passaggio accennava nel buio motivi di canzoni allora in voga: Luna su Miami, San Francisco...

M'imbrancavo in comitive di varia estrazione partecipando a chiassate notturne che qualche vecchia conoscenza con stupefazione e rammarico tacitamente disapprovava. Sarei stato disposto a incanaglirmi, uscendo dalla parte di testimone arrivato lì chissà come, pur di entrare nel vivo della vita del posto. Passò dunque quella lunga vacanza disperdendo voci e musiche nell'eco rugginosa dell'altoparlante del Lido, nelle prime nebbie lacustri, nelle prime piogge. Il senso di una vicenda interrotta mi accompagnò per anni, fu la causa taciuta di certi guasti che si produssero in me. Un istinto incorreggibile mi indusse a riprodurre momenti, a reimettermi in situazioni trascorse al fine di dar loro un seguito, sentirmi vivo rifugiandomi in quello dal buio della lontananza e della guerra. Era invece un disco rotto che s'impunta sulla propria incrinatura e oggi mi è facile dire che si trattava di un automatismo perverso, quanto meno deviante. Perché facilmente una forma di presunta fedeltà alla propria immaginazione si pietrifica nell'inerzia, in una stortura, in un vizio vero e proprio. Ne ebbi la prova al primo ritorno sul posto dopo quel lungo intervallo. E qui non posso non citare me stesso:

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore.

Per un periodo successivo anche più lungo si fecero sempre più rari i segnali che mi giungevano dal luogo, magari in forma di aneddoti legati alla singolarità ora esilarante ora grottesca di episodi offerti dalla cronaca. Perduto ogni incanto, dissolto ogni alone, ogni ricordo rimosso. Un capitolo chiuso?

Non è stato così, sebbene mi sia troppo difficile dire adesso come e perché e per quali sintomi e a partire da quando un nuovo capitolo, tuttora in corso, è venuto ad aggiungersi. Qualcosa certamente era arrivato a maturazione quasi a mia insaputa il giorno che il nostro Daniele formulò per primo la proposta di questo almanacco luinese. Sarà stato un caso; ma debbo considerare un'evenienza positiva, ormai avvertita in forma di impegno con me stesso e con altri, questa che mi riporta con una certa frequenza a Luino. Non è la prima volta che un fatto in apparenza esteriore comporta conseguenze profonde e che queste lavorano dentro di noi. Oggi, a differenza da una volta, non posso che accettare la parte di testimone che di tanto in tanto si tramuta in interprete.

Dai versi di Montale, già l'ho detto, vedevo trapelare il possibile o supposto «romanzo». Non diversamente il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge: una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso. Figure che si sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria, in un battito di ciglia, in un sorriso si riconoscono abitatori di un paese segreto che gli sta dietro, sempre sul punto di sconfinare nella patria notturna variegata proteiforme dei sogni, dove si scompongono e ricompongono gli accadimenti diurni; e in esso si parlano e agiscono con una pienezza di cui i loro atti quotidiani non sono che un indizio. C'è chi sembra essere a parte di questo segreto ed esistere in rapporto ad esso. O non è il loro volto, a ben guardarlo, a recarne l'impronta e il loro stesso silenzio o un moto involontario a darne segni o ad alludervi? Consapevoli o no di quella storia occulta, spesso appaiono a loro volta nella parte di testimoni piuttosto che di protagonisti. Ai margini del paese visibile. Se ne indicassi qualcuno nominandolo, senz'altro si banalizzerebbe si sbriciolerebbe quella che può parere e non è e non ammette di essere nient'altro che una mia fantasia; e che invece, finché durano sensi e memoria, si sforza di essere percezione di realtà che fermenta e prolifera.

UN LABIRINTO DI ROMPICAPI*

(R. Queneau)

Il piatto che ci viene offerto con questa Piccola cosmogonia portatile è un piatto policromo e anche troppo appetitoso, richiede una masticazione paziente e alla fine ripaga l'impegno dell'invitato.

A chi se non a Raymond Queneau poteva venire in mente di prodursi in una cosmogonia versificata, in sei canti ognuno preceduto da un sommario o esposizione della materia trattata? E a chi se non a Sergio Solmi e alla sua curiosità intellettuale di tradurla in endecasillabi italiani? È questa, va detto, l'ultima fatica, o piuttosto l'ultima passione, del nostro amico scomparso. E non stupisce che in questo lavoro, in qualità di strenuo consulente-ermeneuta, sia intervenuto Italo Calvino a fornire una «piccola guida» alla piccola (non poi così piccole l'una e l'altra) cosmogonia. «Noi,» scrive Calvino «che siamo attenti al massimo, ma non specialisti di alcuna scienza, possiamo pure andar fieri d'essere venuti a capo della massima parte di questi rompicapi.»

Perché rompicapi? Perché è difficile immaginare una simile, travolgente e stravolgente irruzione di invenzioni verbali (calembours, allusioni, argot, termini costruiti di sana pianta sul filo delle etimologie) nell'ambito di nozioni, oggetti e terminologie che per appartenere al mondo della scienza si fondano sulla precisione, la chiarezza e il rigore. Ci sono in gioco il cosmo nei suoi vari ingredienti e componenti e di riflesso l'uomo dentro il cosmo. Non per niente Solmi dichiara che il solo precedente assimilabile a quest'opera è il De rerum natura di Lucrezio.

Ma è chiaro che l'interesse del lettore è catturato sin dalle prime righe dal genio umoresco, combinatorio e burlone, ma non fanfarone, di Queneau: provvisto di uno sterminato bagaglio di nozioni, senza pretese di scientificità ma con l'aria di pilotarci tra i meandri della creazione e del cosmo, in realtà ci trascina in una scorribanda oltre gli orizzonti noti dell'universo linguistico: in altri termini, su una materia che si direbbe ingrata e non poetabile, dispiega ed esaspera ogni possibile risorsa del linguaggio. L'asprezza dell'inevitabile colluttazione si stempera nell'ironia e nel gioco, anzi nell'ilarità del bonario lucifero che è Queneau; ma non si direbbe tutto se si tacesse di quell'onda di piena, l'entusiasmo cosmico appunto, che solleva e convoglia il tutto sulla portata di 1386 versi.

Arduo negli effetti ma non nelle intenzioni, a volte senz'altro ostico, questo dichiara Queneau nelle parole di Solmi: «Non sono / certo ermetico, ed anzi di buon grado / accetto l'ermeneutica». Sicché, per bocca di Ermete-Mercurio chiamato in suo soccorso, il poeta non può spiegare ai lettori «perché al posto del ranuncolo / oppure del vilucchio ha preso il calcio / e l'alveolo dell'ape / ... Perché in luogo di panchina / o luna in primavera egli la cellula / ha preso, e la funzione del fenolo / ... Di fiordalisi e margherite parlasi, / e perché no dell'ossido d'uranio? / Si parla della fronte e pur degli occhi, / del naso e della bocca, e perché no / di cromosomi?». All'ermeneutica ha provveduto, fin dove possibile e per conto del lettore italiano, Italo Calvino.

COSÌ CASUAL, PIACEREBBE A JANNACCI*

(D. Buzzati)

Caro, invidiabile Dino Buzzati. Scriveva versi senza aver l'aria di scriverne e per questo non escludendosi alcuna possibilità. Che è il segno della non soggezione rispetto a qualunque modello, libertà d'invenzione, giocosità proliferante. Queste poesie non sono trucioli o cascami dell'opera considerata maggiore: per intenderci, di quel piccolo, non poi così piccolo, miracolo che è Il deserto dei Tartari. Allo stesso modo, non sono lacerti avulsi dal resto le prose raccolte nel libro In quel preciso momento, oggi in edizione mondadoriana ma pubblicato una prima volta dallo stesso editore che ora riunisce qui per intero l'edito e l'inedito dei versi di Buzzati.

Al contrario, sia queste poesie sia quelle prose mi paiono contenere la quintessenza e, perché no?, la matrice dell'arte di Buzzati. Ci vedo inoltre riflessa, come in un gesto d'eleganza, l'ineleganza che fu dell'uomo, nel vestire, nel muoversi, nel camminare.

Vede giusto Fernando Bandini scrivendone nel quartino allegato al breve volume: «La scommessa di Buzzati poeta era quindi di sperimentare, in questo campo, più fresche e diaboliche invenzioni». Bandini suggerisce anche alcune affinità (Prévert, Palazzeschi), ma solo per definire meglio l'area di quel «giocoso burlesco» che impennandosi e stravolgendosi dà luogo allo specifico buzzatiano dello «stacco imprevedibile».

Scorrendo la quindicina di pagine suscitate dalla domanda che fa loro da titolo Scusi da che parte per Piazza del Duomo? m'è tornato alla mente l'inizio tutto milanese della Vita operosa di Massimo Bontempelli. Mi sono chiesto se Bontempelli avrebbe potuto addurre quelle pagine a esempio del realismo magico da lui praticato e teorizzato. All'arte di Buzzati qualcuno rimproverava a suo tempo la cifra commerciabile, una sottospecie kafkiana dell'orrore e dell'imprevisto addomesticato ad uso e tranquillità della borghesia lombarda.

L'autore stesso ne avvertiva il rischio, tanto da dolersene con se stesso e da scriverne, appunto, In quel preciso momento. A distanza da allora la presenza di queste poesie contraddice in buona parte quel dubbio, tanto che Bandini è oggi in grado di precisare: «... il crepuscolarismo di Buzzati... è di specie sinistra... La realtà, grigia e ironizzata, del quotidiano, si fende piuttosto che arrendersi, irrompono ectoplasmi e una confusa luce surreale accompagnata da un sentimento di attesa della morte».

Ecco, non so se in altri tempi, con un orecchio diversamente esercitato, impressionato da echi di altra provenienza, avremmo tenuto nel debito conto questi versi, nei quali molto spesso, tra sincopi intenzionali, interruzioni e deviazioni di senso, combinazioni e scombinazioni di parole, spericolati a-capo, Buzzati conduceva a modo suo un'operazione sul linguaggio. Solo che in lui non si presentava come operazione programmatica e sbandierata ideologicamente: era il suo modo di preparare il terreno a quello «stacco imprevedibile» che era per lui l'importante della poesia. Non mi stupirei affatto se Enzo Jannacci adottasse alcune di queste poesie, o parte di esse, per altre sue irruzioni stralunate sullo scenario di Milano.

RENÉ CHAR: IL TERMINE SPARSO*

(R. Char)

A volte i poeti ci hanno detto come è nata una loro passione e quando. Sono arrivati a precisare l'anno, il giorno e l'ora. Ci hanno anche detto come quella passione sia stata determinante, ricca di sviluppi impensabili nell'opera loro. Più di rado ci hanno parlato direttamente, intendo direttamente nei testi, della loro vocazione, di come questa è insorta e si è rivelata. Vorrei riferirne un esempio:

> DIRE IL PROPRIO NOME
>
> Decenne, m'inalveolava la Sorgue. Il sole cantava le ore sul quadrante buono delle acque. Noncuranza e dolore a vevano saldato il galletto di ferro sul tetto delle case e si tolleravano uniti. Ma quale ruota nel cuore del bimbo in agguato girava più forte, girava più lesta di quella del mulino nel suo incendio bianco?

Il testo è appunto di René Char ed è tolto da un libro del '62: La parole en archipel. Non rientra nel volume da me curato. È uno di quei poemi in prosa che per certi aspetti richiamano le Illuminations rimbaudiane. Spesso si presentano come una sequenza di brani in prosa intervallati tra loro alla maniera delle normali strofe. Sono veri e propri agglomerati di pensiero e immagine: di realtà in emersione, frammentaria in superficie, unitaria in un profondo che è da esplorare. Di qui il titolo: La parole en archipel, la parola in arcipelago; meglio, forse, la parola ad arcipelago. Ma quanto ho detto or ora serve solo ad introdurre un discorso che riguarda una mia esperienza e in questo senso tocca stavolta un particolare rapporto: quello del traduttore con l'autore da lui preso a partito.

Vorrei però liberarmi di un possibile malinteso. Capita che uno che scrive versi traduca un poeta e che altri siano portati a cercare chissà quali affinità e corrispondenze tra il tradotto e il traduttore. A parte quel tanto che va assegnato al caso e a volte persino a circostanze pratiche, debbo riportare il mio perché nei confronti di René Char essenzialmente a due ragioni. La prima è che essendomi stato chiesto in anni ormai lontani di condividere con altri la cura di un volume antologico di Char in Italia, avevo aderito a patto che fossi io a curare la parte dedicata ai Feuillets d'Hypnos, singolarissimo diario poetico della Resistenza francese. Il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un'esperienza passiva e dunque mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del maquis. In più ravvisavo nei Feuillets certi agganci al concreto che mi sfuggivano invece nella restante produzione di Char.

L'altra ragione è più complessa. Gli anni Cinquanta erano stati per me anni di inattività o piuttosto di aridità. Il brodetto postermetico mi aveva saziato. Dall'altra parte avevo visto non senza malessere crescere e declinare presto insane velleità di poesia engagée alimentata dalla moda neorealista, fruttifera in parte nel cinema e già molto meno nella narrativa. Mi ero buttato in tentativi di traduzione da William Carlos Williams e ora mi imbattevo in René Char. Ho scoperto più tardi che Williams amava la poesia di Char e che c'era stato un breve scambio di corrispondenza tra i due. Char al primo contatto mi respingeva. Mi appariva lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia. In sostanza non lo capivo. Il suo insistere aforisticamente sulla definizione del poème, la sua «audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème», il suo «bien être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine» bucavano la pagina, mi lasciavano in dubbio come – da sempre – ogni affermazione di sacralità della poesia,

oppure come ogni poesia che abbia a oggetto sé stessa, cioè la sua origine e il suo sviluppo, il suo stesso farsi. Per altro verso la tensione che avvertivo in lui, l'ampiezza e la foltezza innegabili di un orizzonte poetico per me impenetrabile mi facevano soggezione e al tempo stesso mi sfidavano. Tentavo ogni volta di leggerlo a fondo e ogni volta venivo respinto. Mi riusciva impossibile isolare un'intera poesia e dirmene incondizionamente preso. Eppure da quel crogiuolo in continua ebollizione di sostanze a me strane che era il tutto Char allora disponibile venivano lampeggiamenti e bagliori: mettiamo, detto della Resistenza, «il tempo dei monti furenti e dell'amicizia fantastica» oppure, con mia buona pace, della poesia: «di tutte le acque chiare, quella che meno si attarda al riflesso dei suoi ponti». Proprio, se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un'aria non più asfittica, non c'era che un modo: tradurlo.

Questo caso è abbastanza frequente: un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un segmento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende sulla totalità del testo. Non dico sempre, ma con Char questo accade, o meglio è accaduto a me. Char è letterale e oracolare insieme. Spesso, specie se parla per aforismi, produce questa strana sensazione: che altri, un'entità imprecisabile, numinosa, parli per bocca sua e che quelle parole siano dette per un futuro altrettanto imprecisato e siano destinate alla prova dei fatti, a una verifica nel reale. Non un messaggio unico e costante, ma una serie variabile di messaggi dall'ignoto si cala mediante Char nel nostro discorso umano e giornaliero. L'articolazione è quella che usiamo parlando: soggetto verbo complemento; una tecnica compositiva si stenta a ravvisarla, ma una tecnica metamorfica del profondo, una potente carica analogica attraversa la struttura logica, preme sui significati e li contrae all'estremo. La nostra facoltà di interpretazione è messa a dura prova, nel senso che esige anzitutto un'immedesimazione.

I tre libri su cui mi sono impegnato quest'anno sono L'age cassant, Le nu perdu, La nuit talismanique. Nell'insieme coprono il giro di una decina d'anni. Va aggiunto qualche mio timido approccio verso un gruppo di testi più recenti ora riuniti sotto il titolo di Aromates chasseurs, volume testé apparso da Gallimard. Ho puntato essenzialmente sul Nu perdu e all'interno di questo sulla sezione intitolata Retour amont che per certe ragioni ho preferito rendere in italiano con Ritorno sopramonte. Di qui il volume a mia cura edito da Mondadori alla fine del '74. Sopramonte, una parola sola. Il senso di tale titolo è illustrato dall'autore così: «Retour amont non significa ritorno alle sorgenti... bensì salto, ritorno agli elementi non differiti della sorgente e al suo occhio, che sta a monte, cioè al luogo fra tutti il più spoglio».

Un paesaggio illimitato e in buona parte inesplorato mi stava davanti e non potevo che inoltrarmici per gradi. Portato per vecchia inclinazione a cercare oggetti, luoghi e volti prima di ogni altra cosa anche in un libro di versi, ho tentato da principio gli aditi per me più accessibili. Mi sono attaccato anzitutto a un paesaggio fisico, geografico e topografico, lo stesso in cui René Char vive, si muove e lavora: il Vaucluse:

Nella piaga chimerica di Valchiusa
l'ho guardato soffrire. Era, benché prostrato,
un'acqua verde laggiù, e poi anche una strada.
Attraversava la morte nel suo disordine.
Fiore ondulato d'un insonne segreto.

È detto per il Petrarca, guardato da non so che altezza come un oscuro viandante preso da una sua pena segreta, capace tuttavia di mutarsi in grazia e in valore, non diversamente dal segreto del fiume, la Sorgue, che sbucando da meandri occulti nella roccia diventa luce e perpetua ricchezza di acque. Un secret continu, per Char, per me un insonne segreto. L'escursione continuava tra la catena montuosa del Luberon e il paese di Mérindol, luogo votato a sciagure antiche e recenti – la persecuzione sofferta dai valdesi, le stragi perpetrate dalle SS:

Lieto di sé l'inverno era in Provenza
sotto lo sguardo grigio dei Valdesi;
il rogo ha fuso la neve,
bollente l'acqua è corsa al torrente.

oppure:

Battiti, uomo che soffri! Vattene, prigioniero!
La grinta accaldata dei beccai
ancora ipnotizza Mérindol

L'itinerario apertosi tra le righe toccava poi le rovine di un castello collinare:

Il giorno ruotava su Thouzon. La morte non ha,
come il lichene appiattito, la speranza della neve.
Nel cavo della città immersa la cornucopia lunare
fondeva l'ultimo sangue e il primo limo.

S'affacciava quindi nell'aria tesa e invernale di Venasque su un tetto di pietra, visto come un patibolo, di «una chiesa ghiacciata ritta in piedi»; scopriva il profilo di una antica città di cui non resta che il nome tramandatoci dagli storici, Aerea:

«Tempo felice. Una grande famiglia ogni città, che la parola univa.» Ma poi: «Marcia forzata, a sperse mete. Bimbi battuti, stoppia dorata, uomini infetti, tutti alla mola! Puntata dall'ape di ferro, si è schiusa in lagrime la rosa».

Via via i luoghi si facevano sempre meno ospitali, i nomi più discosti da quelli reali: Chateau-cloaque, Mirage des Aiguilles, Aiguevive; la strada sempre più impervia, fino a impennarsi in un innominato villaggio verticale:

Come lupi nobilitati

dalla loro sparizione
spiamo l'anno di tremore
e di liberazione.

I lupi innevati
di battute lontane
di cui non si ha più data.

Furtivi sotto il rimbombo
del dopo aspettiamo,
per affiliarci,
la vastità ch'è a monte.

Sappiamo che repentine
accadono le Cose,
oscure o troppo adorne.

Il dardo che univa
i due lenzuoli, vita
su vita, clamore e monte,
folgorò.

A fare giustizia della piega turistica che andava prendendo la mia marcia di avvicinamento, interviene questo inizio di Aversions, un poema in prosa:

> Il paese natale è un alleato subalterno. Diversamente ci attarderebbe sui suoi accidenti e fatuità.
> Piste, viottoli, sentieri e strade non si accordano sulle stesse case, scelgono altri abitanti, rendono conto a occhi diversi.

Ma l'intero Nu perdu e particolarmente la sezione del Retour amont è una via crucis. Preciso subito: una via crucis laica, di un laico che non ha smarrito il senso del sacro, che si batte con tutto se stesso per preservarne la traccia. Sta in ciò una delle ragioni per cui la figura di René Char si oppone con particolare risalto al panorama della poesia odierna, la cui ordinaria amministrazione è spartita tra demoralizzazione dissimulata e ostentazione di cinismo. Rispetto a tale senso del sacro occorre diversificare le componenti e guardarle bene addentro perché l'ascensionalità, l'insonnia perpetua di questa poesia, la sua vocazione al lontano, all'ignoto, all'inaccessibile non siano tradotte, nella lettura che possiamo farne, in gesti e atteggiamenti vacui. Anzitutto, il sacro, la sacralità, non ha un volto, non una sede o un nome. Gli dei esistono fintanto che non stanno tra noi. «Muoiono» dice Char «dello stare in mezzo a noi.» Dunque «noi non invidiamo gli dei, non li serviamo, non li temiamo, ma a rischio della nostra vita attestiamo la loro esistenza molteplice e ci emoziona saperci della loro stirpe avventurosa quando finisce il ricordo di loro». Per altro verso ancora, quelle mobili e intermittenti presenze, attestate dalla nostra stessa consapevolezza del loro essere inaccessibili «ci delegano per un breve tempo la loro quiete, poi ci prendono in odio per averla

accettata». Di qui l'insonnia, il balzo, la scalata furente, il ritorno sopramonte. È dall'altra parte il rifiuto della convenzione e del dogma, della fede rivelata una volta per tutte, dell'immobilità del verbo una volta per tutte acquisito, in una parola: del monoteismo nella sua più larga accezione, del monoteismo generatore di feticci, laico e non laico, spiritualista e materialista, e magari tecnologico, in cui Char ravvisa le odierne personificazioni dell'errore e della sventura: «carcerieri di passaggio» coloro che hanno installato la remunerazione eterna in quanto finalità trionfante del temporale; «serventi occasionali» di un supplizio che si rinnova, e che ha ragioni più profonde nel tempo, gli altri, i fossili sanguinari, i nemici di ieri.

Le mobili e inafferrabili presenze cui accennavo si condensano in un termine, che è un abbastanza recente emblema di Char: Le terme épars, il termine sparso, non disperso ma profuso qua e là, intermittente. Si intitola così uno di quei poemi in prosa del tipo più complesso, equivalente al menzionato modello della Parole en archipel. Vanta una serie di precedenti nel cammino poetico del suo autore, in evoluzione da una sfera emotivo-esistenziale a una sfera che con qualche esitazione direi metafisica:

> La vita inesprimibile
> la sola in fin dei conti cui accetti di unirti
> che ogni giorno ti è
> da esseri e cose rifiutata.

oppure:

> Come vivere senza ignoto davanti?

e ancora:

> Sopprimere la lontananza uccide.

Ecco dunque, per come l'ho tradotto, Le terme épars, il termine sparso:

> Se gridi, il mondo tace: si allontana con il mondo
> tuo proprio.
>
> Da' sempre più di quel che puoi riprendere.
> E dimentica. Tale è la via sacra.
>
> Chi converte l'aculeo in fiore arrotonda il lampo.
>
> Una casa sola ha il fulmine, molti
> sentieri. Casa che si sopraeleva, sentieri senza briciole.
>
> Pioggerella rallegra le foglie e passa senza
> dire il suo nome.

Potremmo essere cani comandati da
serpi: o non dire quello che siamo.

La sera si libera del martello, l'uomo resta
incatenato al suo cuore.

L'uccello sotto terra canta il lutto sopra la terra.

Solo voi, folli foglie, colmate la vostra vita.

Una scheggia di fiammifero basta a incendiare la spiaggia
dove un libro viene a morire.

L'albero in pieno vento è solitario. La stretta del
vento anche di più.

Come sarebbe esangue l'inerte verità senza
quel frangente di rosso in lontananza dove non si
incidono il dubbio e il dire del presente. Noi
andiamo avanti, rinunciando a ogni parola
con in noi quella promessa.

Raramente ho incontrato, in poesia e fuori di questa, una così eccezionale commistione e complementarità di introversione e estroversione, di generosità e rigore. Il punto più concreto e riconoscibile di questa tensione, che è anche equilibrio precario ma ricorrente, sta in queste parole che Char ha pronunciato in altri tempi:

Possiamo vivere solo sul semiaperto, esattamente sulla linea ermetica di spartizione tra l'ombra e la luce. Ma siamo irresistibilmente proiettati in avanti. A questa propulsione tutta la nostra persona presta aiuto e vertigine.

(Tra parentesi, come è profondamente diverso, come suona diverso dalla frase solo in apparenza analoga di Apollinaire:

.. nous qui combattono toujours aux frontières
de l'illimité et de l'avenir

Diverso lo spirito, diversa l'ora storica.)

UN'ESPLORAZIONE INCANTEVOLE*

(L. Sinisgalli)

«I piccoli poeti che tu adori, letti da quattro gatti, trovano in ogni generazione un piccolo poeta che li tiene sempre vicini al capezzale.» Si apre su queste parole un libro a me particolarmente caro di Leonardo Sinisgalli: Calcoli e fandonie. Ma vorrei anzitutto proporre all'attenzione e al confronto le premesse che Sinisgalli sottopone al lettore di

altri due libri tra gli ultimi suoi, e cioè Dimenticatoio e Imitazioni dall'Antologia palatina.

Nella premessa a Dimenticatoio Sinisgalli scrive: «Nei miei primi libri prevalse lo spirito geometrico (il «senso della misura e della posizione») e cioè il rispetto della simmetria e dell'uniformità». Va detto per inciso che nei nostri anni verdi proprio questo abbiamo imparato da lui quasi senza saperlo: non la «voce», come allora usava dire, e nemmeno un'ambizione di tipo parnassiano a produrre smalti e cammei, ma piuttosto il tentare in un testo poetico una combinazione di segmenti vibratili, ossia un organismo.

Potrei citare per intero la poesia Passiflora nei primi Campi Elisi, ma non è che un esempio per dire come in lui la tendenza costante si rivolgesse dallo stato d'animo, dall'emotività, dallo psicologismo, suggerendoli appena o senz'altro omettendoli, alla pura rappresentazione, in parole povere dal soggetto all'oggetto.

Continua, e merita particolare attenzione, la premessa a Dimenticatoio: «Dalla fine degli anni Cinquanta è cominciato il cedimento della materia espressiva, che si è disarticolata, ha perduto coesione e fermezza. Forse è venuta meno la fede nell'Opera che a sprazzi ha lasciato scoperto qualche residuo di vecchie idolatrie artigianali». A questo punto Sinisgalli accenna a una «caratteristica meno vantata, la connessione», a contrasto – o anche in evoluzione, il tipo di evoluzione che si accompagna a una crisi – con i due «classici tabù» dell'esattezza e della similitudine: «Lo spazio» cito sempre dalla premessa «tiene strette presenze eterogenee, visioni istantanee, miraggi remoti; subisce innesti, strappi, storture; si contenta della più infima e ingrata difesa, l'inerzia». Qui torna opportuno il ricorso a Calcoli e fandonie, libro folto di aforismi, enigmi, pseudoproverbi, illuminazioni; e di veri e propri poemi in prosa, tra i pochi autentici da noi, in quanto non si tratta né di prosa d'arte né di ripieghi della poesia sulla prosa; libro per taluni aspetti sapienziale, dove un sintomo di crisi è d'altra parte avvertibile nell'opposizione tra scarabocchio e geometria: «Può ancora esistere in noi» scrive il poeta «una volontà di durare, di sopravvivere, di non morire? Ebbene questa possibilità è garantita dalla geometria. Quando l'uomo non sente più la voglia di vivere, che è voglia di edificare, butta a mare gli strumenti della geometria e torna allo scarabocchio».

E qui, dopo aver menzionato alcuni vogliosi di morire (quali Michaux, Pollock, Gorky, Wols), Sinisgalli annota: «la geometria è contro l'orgasmo. Nello scarabocchio c'è nascosto un drago». Il senso drammatico di questa proposizione è ribadito più avanti, ed è chiara l'allusione a una situazione mutata anche in termini personali: «Si spezza il filo che ci lega al visibile, si perde la lotta, si perde il senno». Eccoci ricondotti al discorso sulla connessione e sull'inerzia, sebbene nulla autorizzi a supporre che di lì in poi Sinisgalli, pur con l'aria di minimizzarsi, si sia votato alla poetica dello scarabocchio, ossia all'informale. Infatti, se così fosse, non tornerebbe a concedersi, molte pagine più in là, al vecchio demone, in un modo così reciso come il seguente:

«Fare una poesia senza enfasi, come una dimostrazione. Come uno sviluppo algebrico. Una poesia esplicita. Nessuna licenza, nessuna confusione. Stretta di numero, in progressione. Fare una registrazione esatta di moti irripetibili.»

Questo tema ritorna, ma rovesciato, nella premessa al piccolo libro delle Imitazioni nelle redivive, encomiabili Edizioni della Cometa: «io che seguivo il sogno di una poesia... probabilmente di testa, una poesia astratta, rituale, non disponibile a tutte le ore... mi

sono accorto che l'astuzia non basta mai, che ci sono le ragioni del cuore, più forti della stessa raison.» Mai lo avevamo sentito esprimersi così, addirittura con disarmato candore. È il suo «atto di devozione» – sono parole sue – a questi «piccoli poeti di lingua greca, quasi poeti coloniali che seppero esprimere alcune verità sfuggite ai fratelli maggiori». Dal giugno all'ottobre del '78 per quattro, cinque ore al giorno, Sinisgalli si dedica a quella che lui chiama un'esplorazione incantevole tra le pagine dell'Antologia palatina alla ricerca di questi poeti sentiti «finalmente fraterni», «anche perché» dice «in gran parte sono delle mie latitudini». L'incanto dell'esplorazione sta tutto nella bellissima immagine finale della premessa:

«La grazia è fugace, ma lo scintillamento è continuo, di pagina in pagina, di luogo in luogo, di secolo in secolo, come una processione di lucciole.»

È anche un omaggio alla cosiddetta poesia povera, che Sinisgalli si rallegrava – non senza faziosità – di avere ritrovato nell'ultimo Montale (vedere al riguardo, Calcoli e fandonie, questo brano: «I laudatores della sua metafisica, a furia di battere sull'anello che non tiene ci fanno dimenticare i cocci aguzzi di bottiglia, i colpi di fucile, i galletti di marzo, la trota, l'anguilla, il topo...»).

Allo stesso modo, con pari legittimità e felicità di risultati, l'amore imperterrito per la misura esatta avrebbe potuto indurlo a cimentarsi, avendone l'occasione e i mezzi, con gli haikù giapponesi.

Ma qui desidero produrre almeno un documento col leggere una tra le più suggestive di queste Imitazioni:

LA RANA

(da Platone)

La servetta delle Ninfe
l'amica canterina della pioggia,
ospite fedele delle acque sorgive,
un passante che l'aveva fatta scolpire
in bronzo l'ha offerta come ex-voto
perché in un pomeriggio torrido
l'aveva salvato dalla sete.
L'acqua che lui cercava invano
lei glie la fece scoprire cantando
in fondo a un vallone.
Il viaggiatore fiducioso
seguì la voce che lo guidò
fino alla sognata sorgente.

Mi si permetta un rapido commento. Il canto della rana, l'acqua e la sete sono i protagonisti espliciti del breve testo. Altri sono i protagonisti veri: sono l'eco e l'ombra, innominati ma determinanti nel dare sfondo e fascino al piccolo capolavoro, specie nella svolta finale, tanto decisiva quanto, inattesa: vero e proprio colpo di scena nella minuscola e delicata rappresentazione.

Non sono in grado di stabilire in uno stretto confronto con l'originale quanto in questa come in altre «imitazioni» Leonardo abbia messo di suo. Ma la sua mano è anche qui riconoscibile a prima vista. L'atto di devozione che fu anche conforto ai suoi ultimi anni solitari è ancora una volta assistita – mi riferisco a uno spunto di Gianfranco Contini – dall'«espressa coscienza che solo un segno lene e come futile può rischiare, nel particolare momento, di riuscire decisivo».

NOTE DI LETTURA PER RITSOS*

(G. Ritsos)

... un costume strano
solenne, imponente, nondimeno con un suo fascino,
un suo stile, come quei fantasiosi abiti degli dei
quando frequentavano gli uomini – travestiti,
che mentre discorrevano d'affari, con linguaggio
comune, tutt'a un tratto
una piega dell'abito gli si gonfiava al soffio
dell'infinito e dell'aldilà – come si dice...

In questi versi di omaggio al gran padre e maestro Kavafis, Ghiannis Ritsos offre uno degli innumerevoli esempi di quella che egli chiama «allucinazione storica». Sembra essere questo a prima vista un tratto comune, una costante, un topos della tradizione neogreca recente: a un punto tale che le differenze dei singoli tra loro (poeti, scrittori, registi, artisti in genere) sono determinabili in base alla misura, al grado, alla gradazione, secondo cui tale allucinazione interviene e agisce; ma anche per come è messa in forse, contrastata, sconfessata nel suo incombere, nella sua presunta inevitabilità:

Ripetizioni – dice – ripetizioni senza fine, che stanchezza mio dio;
tutto il mutamento è solo nelle sfumature – Giasone, Odisseo, la
[Colchide, Troia,
Minotauro, Talo, – e proprio in queste sfumature
tutto l'inganno e la bellezza a un tempo – opera nostra.

Tra l'altro il ricorrere di essa, la sua frequenza, conferma che la surrealtà è una dimensione di sempre fuori da ogni professione di fede surrealista e si può supporre, in particolare, che una specifica inclinazione surreale connaturata quando non inconscia esiste in area mediterranea (anche da noi: penso a Gatto, a Cattafi, de Libero. D'Arrigo...).

Tornando ai versi riportati all'inizio fermerei l'attenzione su quel «come si dice», correttivo delle grosse parole che immediatamente precedono. Ed ecco la prima osservazione, la più ovvia, di fronte a un qualunque testo di Ritsos: la repentinità dell'allucinazione e la naturalezza del balzo dal reale al surreale, dal quotidiano all'atemporale, dall'individuale al collettivo. Con la tensione che tutto ciò comporta e al

tempo stesso con la coscienza della sua precarietà, tanto da fargli dire o piuttosto far dire a un suo personaggio:

> Nessuna importanza, dunque, agli eventi e alle cose; così come
> [alle parole, quantunque
> con esse denominiamo alla meno peggio ciò che ci manca o ciò
> che non abbiamo mai visto – le cose immateriali, come le chiamiamo,
> [le cose terrene; –
> parole innocenti, fuorvianti, consolatrici, equivoche sempre
> nella loro affettata precisione; – che triste storia,
> dare un nome a un'ombra...

Interviene qui un altro correttivo, indizio certo della complessità della sterminata opera di Ritsos contro l'erronea impressione che questi versi potrebbero lasciare, se appena li confrontiamo con altri di una poesia che ha per titolo Eracle e noi:

> Quanto a noialtri, figli di mortali, senza maestri, con la sola
> [nostra volontà
> con perseveranza e discernimento e sofferenze divenimmo
> [quello che siamo. Non ci sentiamo affatto
> inferiori, non abbassiamo gli occhi. Nostre uniche pergamene
> tre parole: Makrònissos, Ghiaros e Leros. E se maldestri
> dovessero sembrarvi un giorno i nostri versi, ricordate solo
> [che furono scritti
> sotto il raso delle guardie, la baionetta puntata sempre alle
> [costole.
> Né servono giustificazioni, – prendeteli nudi come sono, –
> l'austero Tucidide vi dirà più del prezioso Senofonte.

Quello che sappiamo dell'esistenza di Ritsos getta una luce sinistra sui nomi che designano le tre pergamene, luoghi di deportazione, confino, cattività. La cosa più concreta nell'elogio commosso che Louis Aragon rivolge alla figura e all'opera di Ritsos richiamandosi alla prima lettura di questo poeta, compiuta – dice Aragon – nell'incapacità di «padroneggiare i miei occhi, di trattenere le lagrime», sta in queste parole: «Ai tempi di quella prima volta Ghiannis Ritsos, di cui non sapevo nulla, era deportato nelle isole, o in prigione da qualche parte, ma, mi crediate o no, io l'avevo dimenticato... non per questa ragione, ve lo giuro, non era per questa ragione».

In altri termini, il rischio maggiore cui va incontro sull'onda del sentito dire la poesia di Ritsos è di vedersi affibbiare, e di esaurire in questa la propria identità e portata, l'etichetta di poesia civile – la quale comporta sempre, anche a torto, l'idea di un committente, reale o supposto, conscio o inconscio, non importa quale. È d'altra parte abbastanza raro che Ritsos sia tanto esplicito sulle proprie vicende personali come negli ultimi versi citati.

E insistendo su un «noi», accomunante e non maiestatico, o sottintendendolo, potrà tutt'al più dire a buon diritto:

... Eppure – chissà –
là dove qualcuno resiste senza speranza, è forse là che inizia
la storia umana, come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo,

tema principe che rimanda a Prima dell'uomo, volume apparso in Italia da Mondadori a cura di Filippo Maria Pontani nel '72. Ma qui, lasciando da parte un aspetto certamente di rilievo ma non determinante soprattutto nel caratterizzare l'opera, vorrei dire che la poesia di Ritsos proviene e prende spinta da uno strato più basso, ossia meno «nobile» di quanto non sia esplicitamente questo tema. Si potrebbe citare a caso, per esempio da questo Pentacolo:

Tante e tante cose, attraverso gli anni, particolarmente
nostre e come estranee,
aspettano silenziose di entrare nella poesia, belle, purificate,
(umili cose, rosicanti, ignorate, consunte,
che tanto ci hanno consumato e sono state dimenticate e assolte).
[D'improvviso
qualcosa di esse emerge dal fondo, la bocca chiusa, fiera,
[carnosa,
col pentacolo d'oro dell'immortalità sulla fronte.

«Cose come queste,» dirà altrove ricordando la massima secondo la quale la cancellazione è la maschera della profondità «cose insignificanti come queste formano a volte il nostro viso e il mondo.»

Non vorrei che vi si leggesse, non si tratta di questo, l'elogio dell'understatement. Perché è qui (e vi si veda pure fiducia oppure «argomento» attestante l'avvento dello Straniero, ossia dell'uomo di là da venire) la fonte di questa poesia, l'inesausto rigoglio delle sue metafore, dell'improvviso e inatteso delle sue similitudini e analogie:

Là, nel mercato, chiudono i negozi. Questo rumore
di chiavi, catenacci, saracinesche mi piace molto. «È la fine.
[La fine. La fine»,
sembra che gridino le chiavi, da una porta all'altra,
da una collina all'altra, da un anno all'altro, questi messaggeri
[di rame.

Discorrendo di Anghelòpulos e del suo film La recita mi è capitato di fare il nome di Seferis, credo giustamente, ma anche quello di Ritsos. Non sto ora a chiedermi se avrei dovuto fare soltanto, non è qui il luogo per discuterne, il nome di Ritsos. Ma ancora: leggendo alcuni di quei poemetti di Ritsos che sono veri e propri atti unici in versi

preceduti da un prologo in prosa e che consistono in un lungo monologo di fronte a un interlocutore muto, ma di cui si avverte la presenza, mi sono chiesto che cosa ulteriormente straordinaria diverrebbero nelle mani di un regista-testimone-provocatore-moderatore quale mi è apparso Kantor nella rappresentazione della Classe morta. Interessa qui osservare l'insolita, spontanea, non prestabilita circolarità tra poesia, teatro, cinema che la lettura di Ritsos suggerisce. Altra osservazione. Una poesia di Ritsos letta in traduzione francese si sviluppa attraverso un elenco di «cose insignificanti», disparate, un sasso, una tegola rotta, due fiammiferi spenti, eccetera. Un «lui» (questo «lui» da annoverare nel processo per il quale l'oggetto si soggettivizza o si oggettivizza il soggetto) li raccoglie, li ordina, e laggiù nella corte ne fa un albero, quasi. In tale «quasi» – dice – consiste la poesia. Per pura associazione di idee mi ha fatto pensare a un passo di T.S. Eliot («con questi frammenti ho puntellato le mie rovine») nel quale non so quanto sia azzardato ravvisare l'ipotesi della sola classicità praticabile oggi. Ma ecco, Ritsos con la sua macchina da presa tenacemente puntata sulla quotidianità, indugiante sul particolare, e poi trascorrente, scattante oltre – a forza di visione analogica, di visionarietà – sembra lontano da quell'ipotesi fino a rovesciarla in positivo, tende alla stesura autorigenerantesi, indefinitamente aperta all'ampliamento, allo spostamento della cosiddetta frontiera della poesia.

Prospettare globalmente un'immagine dell'opera di Ritsos è cosa pressoché impossibile. Nonché ininterrotta come poche altre, essa è labirintica e strappa regolarmente di mano il filo nel momento in cui pare di avere ravvisato quello buono. Inoltre i traduttori italiani di Ritsos stentano a tenere il passo con la sua produzione straripante. Le date di composizione di questa pur breve raccolta parlano chiaro. Quante poesie è capace di scrivere Ritsos in un giorno? Non per questo si tratta di un poeta estemporaneo; e nemmeno del suo opposto, ossia di un poeta da laboratorio. Si tratta di un poeta sempre all'erta e sempre allarmato, di un poeta fulmineamente reattivo a quanto di ora in ora il quadro della realtà gli presenta. Non è questione di avere il verso facile, quanto di ravvisare con immediatezza assolutamente insolita, in questo caso sbalorditiva, nel normalmente insignificante una potenzialità e un richiamo, addirittura un invito. In questo senso soltanto si può dire che scrive vivendo e camminando e che il suo respiro è la scrittura. L'apporto teorico di Ritsos alla discussione ricorrente sulla natura, la sorte, i «problemi» della poesia è scarso. O piuttosto è implicito alla sua opera così come lo sono i suoi dati biografici, dispersi o diluiti nell'osservazione quotidiana e nelle istantanee accensioni che questa gli suscita, si può dire di attimo in attimo.

Queste Trasfusioni partono da un motivo nemmeno tanto sottinteso, quello della grecità. Ricordate Seferis?

> Dovunque viaggio la Grecia mi accora.

Quasi con le stesse parole gli fa eco Ritsos in queste pagine dovute all'intelligente e sensibile solerzia di Nicola Crocetti, molto avanzato, infaticabilmente in gara nell'imponente operazione di trapianto dei testi di Ritsos in terra italiana:

La Grecia in ogni istante in ogni luogo
muta solitaria conoscenza
la Grecia nascosta ci dà pena.

La grecità, ovvero sentimento dell'eterna presenza della Grecia atemporale e storica, latente o di colpo emergente dai discorsi, dai paesaggi, dai climi, dal muto incombere delle statue, è l'ingrediente stabile della allucinazione storica già menzionata. La Sicilia, dove Ritsos si era recato per ricevere il premio Etna-Taormina, non poteva non apparirgli a prima vista come il terreno propizio a un suggestivo riscontro di identità e questo dice chiaramente il titolo della breve raccolta, minima porzione della sua poesia ininterrotta.

Il fascino di queste poche pagine, da non leggere come semplice taccuino poetico di un viaggio italiano, sta nell'alternarsi delle concordanze e delle discordanze tra i dati, anche occasionali, della realtà italiana e quel sentimento di fondo: dunque nel flusso e riflusso, nell'effetto di chiaroscuro che accompagna, esente da ogni automatismo, il corso della «trasfusione»; che addirittura lo contrasta, via via che si allontana dall'ex Magna Grecia, sfumando nell'anonimato, in uno smarrimento drammatico, in uno sdoppiamento brancolante a Venezia e in particolare a Milano; per farsi di nuovo sensibile a Firenze dove la contemplazione delle sculture, emozione corrispettiva all'emozione del poeta che saggia «l'atteggiamento della poesia», accomuna il Davide italico all'ellenico Apollo.

I brani di altre opere di Ritsos citati in queste note, tutti nella traduzione di Nicola Crocetti, sono tratti dai seguenti volumi:
12 poesie per Kafavis, strenna a cura di Vanni Scheiwiller per gli amici di Paolo Franci, Milano 1977.
Tre poemetti (Crisostemi-Elena-Ismene), Guanda, Milano 1977.
Pietre Ripetizioni Sbarre, Feltrinelli, Milano 1978.

POESIE DI ALFONSO GATTO*

(A. Gatto)

RETI SUL LAGO

Per tutta notte le reti del lago
muovono il gregge dei loro campani,
i fiochi lumi che segnano l'acqua.
Il vento muove la lunga gramaglia
di fiori e foglie e l'autunno trasmigra.
Ma resta il grande silenzio dei volti
Dentro la notte, sui cieli lontani.

IL CAFFÈ DEL PORTO

Il cane ha freddo e silenzio.
Solo come il cuore.
I marinai se ne sono andati,

da una mano all'altra passavano il berretto,
e la sposa stucchevole si gira
da uno specchio all'altro e mai si sposerà.
La pioggia spoglia gli anni
e la Vergine invecchia
col suo latte giallo.
Il cane ascolta il cuore
e il Sud è malinconico
come un vecchio confetto.

ESTATE

La ruggine della dolcezza
e più del sole l'accaglio del tetto,
l'uomo dal ciuffo di carota
urla in mezzo alle fiamme dell'estate.
Le aiuole son tutte in frantumi
di giallo, d'azzurro netto.
Secca il legno delle facciate
il vecchio colore dei bagni sui fiumi.
E il ragazzo col piede nell'acqua
come vuole dolcezza ignota
che va.
Dentro il vicolo verde
si dorme sottovoce.
Il tempo perduto si perde
con le braccia in croce.

Qualcosa come quindici anni sono passati dal giorno in cui incontrai per la prima volta il poeta del quale sono [qui] pubblicati alcuni versi recentissimi e inediti. Alfonso Gatto aveva allora ventisette anni, aveva già pubblicato Isola e correggeva le bozze di Morto ai paesi. Io qui dovrei dire in poche parole qualcosa della sua poesia, mentre mi verrebbe più spontaneo e avrei più caro parlare di lui, delle successive immagini che ne conserva la mia vecchia amicizia. Ho detto «immagini»e dovrei aggiungere «arie», echi dell'anima: e così, accennando all'uomo e all'amico, sono ancora ricondotto al poeta. Occorre precisare che su alcuni tratti della mia stessa esistenza si potrebbero scrivere certi versi di Alfonso Gatto? Io so quali sono e non li dirò, perché questo non conta e non importa ad alcuno, come non importa dire i nomi delle strade che abbiamo camminato insieme e ripetere il senso di certi discorsi fino a notte alta per le vie di Milano, di una città che fu viva e nuova in me e in altri il giorno che gli occhi di quest'uomo venuto dal sud cominciarono a guardarla con noi.

Oggi importa dire che fu bello sentirsi crescere accompagnati da questa poesia, specchiarsi in essa come cosa di noi, affidare a taluni suoi slanci e liberi voli inquietudini nostre non risolte, ore periture, voci trepide d'esprimersi. Quanto più imperfetto e conscio

d'esserlo, quanto più combattuto e in contrasto con sé, quanto più diviso tra il proprio bene e il proprio male – che tanto e di varia indole fu, è e sarà – non in contraddizione con questo ma proprio in forza di tutto ciò, Alfonso Gatto portava tra noi un senso nuovo di grandezza, un'aspirazione alla grandezza, della grandezza della poesia quale è possibile coglierla, a volte, in forma di presagio nella quotidiana tensione della gioventù. Si parlò a suo riguardo di «surrealismo d'idillio», si ricordò il nome di Salvatore Di Giacomo; e ancora si parlò di valori melodici e furono presto famose certe sue «arie» e «ariette» (Forse la luna è sorta, Bei monti della sera, eccetera) assolutamente pure ed esatte, tanto da apparire perfette. A una tal sorta di perfezione Gatto arrivava di slancio, per mero effetto di un'intensità: qualcosa come una febbre violenta che si fa lucida quand'è sul punto di diventare delirio. «Pure ed esatte», ho detto, ma qui mi fermo perché so troppo bene qual è l'equivoco che tali parole potrebbero far nascere. Preferisco vederlo ricadere nel labirinto, tornare a compromettersi tutto quanto e a compromettere quei risultati più alti nell'indiscriminato dell'esistenza e delle passioni. Da anni sembra essere questo il suo destino: ed è accaduto anche a noi, che gli siamo amici, di rimproverargli insistenze su parole sue fin troppo note, su rime e cadenze già tentate su interi giri di frase, e periodi interi addirittura, un dar di cozzo in invisibili muraglie... Contro le muraglie dell'estraneità, dei giorni troppo uguali e degli uomini ostili tra sé, contro la nostra stessa cautela e pazienza, contro il culto della maturazione segreta, contro una supposta salute minacciata di sterilità, Alfonso Gatto rappresenta oggi esattamente, quasi per un assurdo sopravvivere della nostra gioventù, la continuità della poesia; dirò di più, della fiducia nella forza della poesia rispetto agli ostacoli d'ogni genere, massicci o maligni, che la vita sempre più sembra opporle. È mutata la immagine che abbiamo oggi di lui? Io direi che quel senso di grandezza ch'egli ci portò a suo tempo permane, anche se ci propone oggi l'immagine stremata di un veterano coperto di ferite, ma non ancora deluso, che accorre nei punti di minor resistenza a ripararli come può. Alfonso Gatto ha camminato col passo ora duro ora faticoso degli anni; di questi, che furono e sono quelli che furono e sono, la sua poesia sembra restituire fedelmente il segno; e quando un male l'offusca si può ben dire che è lo stesso male che offusca la nostra età e il nostro paese:

> ... e tu che guardi al mio passato,
> o Grazia della dolente musica che fui...

Una musica dolente che si commemora e la dolente Italia di questi anni, dissestata e straziata: questo ci hanno portato le Nuove poesie apparse nel corso del 1950, alla metà giusta del secolo. E io che per natura sono portato a credere nel beneficio del tempo, in una più paziente dimensione della memoria, non posso non sottolineare la lezione assolutamente opposta che ci viene dal nostro amico: questa lezione di poesia ininterrotta, nel senso ch'è proprio di Gatto, quasi che ogni istante debba esserne accompagnato, magari a costo d'un rischio mortale per la poesia stessa.

Ai molti saputissimi dottori che si avvicendano attorno al corpo della poesia ritenuta esangue e che hanno già pronte le miracolose pozioni, ai molti non richiesti regolatori del

traffico che si ingegnano di riportarla sulle strade del reale, noi indichiamo questo esempio di fedeltà a se stessi che riesce ad essere insieme una fedeltà al tempo vissuto e cantato momento per momento, questa costante generosità di chi mostra le proprie ferite e non teme sguardi sulle proprie stanchezze e cadute.

Con questo moto fluviale e imperterrito, è giunta fin qui e ci supera la voce di questo poeta. Monotona, sempre identica a sé, è la voce dei fiumi; ma non ci si bagna mai due volte in una stessa acqua, dice l'Antico. E basta che il vento muti o che ci si soffermi a lungo ad ascoltare quella voce, fino ad aderire con lei, ad essere lei, perché essa appaia a tratti mutata o lasci distinguere in sé, uguale e diversa, altre voci, permanendo stranamente unita.

QUESTI ANNI VISTI DA DUE POETI*

(G. Arcangeli – L. Erba)

Chi nella poesia ama trovare anzitutto il segno di un'epoca e di una generazione, un discorso che sia fatto anche a nome d'altri, non contesterà questa dote a buona parte del volume in cui Gaetano Arcangeli ha raccolto i versi da lui composti tra il '41 e il '49: Solo se ombra (Guanda, 1951). Peccato dunque che non si possa illustrare qui il modo della partecipazione, quale risulta dalla lirica che dà il titolo al volume e in cui sembrano concludersi gli anni di guerra, così come in questi altri versi sono trepidamente affrontati, con animo non immemore dell'esperienza fatta, gli anni successivi, nuovi e incerti:

> Non è mai tardo il canto che si leva
> pur da muri cadenti e reietti
> in lor tristezza, non è mai tardo il filo
> d'erba che assurdo tenta l'aria da
> la rovina, da cui l'occhio per sempre
> si distaccò per altre viste vive.

Gaetano Arcangeli, bolognese; ha passato da poco la quarantina; ha vinto un premio San Pellegrino e un premio Taranto; esordì nel 1939 con uno di quei libri (Dal vivere, Testa, Bologna 1939) che già allora parevano fatti apposta con quell'aria d'antologia Papini-Pancrazi in formato ridotto, per suscitare il sospetto e il malumore dei giovanissimi, sempre più assetati di forme dirette e diffidenti verso la cosiddetta prosa d'arte. Il confronto tra il libro di ora, tutto di versi, e quello d'allora, ci porta a fissare due elementi e a porli in relazione tra loro: un'antica esperienza di prosa e l'impegno, accanito tanto da riuscire commovente, con cui Arcangeli tende oggi a ridurre entro i limiti difficili e scomodi della poesia ciò che tanto più comodamente, ma col rischio dell'esercizio sterile, avrebbe potuto affidare al piano della divagazione in prosa. Il canto, in quanto disposizione naturale più che come esito e quasi premio d'una pazienza, non sembra essere propriamente il suo dono. Con un vantaggio e un grosso punto di merito: che è dato dalla fede in un'attenzione, dal fissarsi su un episodio o un oggetto, anche futile, per non abbandonarlo fino a quando esso non abbia offerto alle possibilità della

poesia, per essere vero in questa, tutto il peso e il calore di un significato umano. Giacché in questo caso il non concedersi alla sensazione o alla vena musicale, il non risolversi in esse, significa serietà, applicazione severa ai moti dell'anima in relazione alle cose e alle situazioni; significa non appagarsi della poesia, del vago della poesia, fino a che questa non abbia assorbito l'inclinazione meditativa, la volontà di conoscenza degli affetti e della loro risonanza in una più larga sfera morale. Tutto ciò ha permesso ad Arcangeli, volentieri meditativo senza nulla d'intellettualistico, e anche, ma non vanamente, sentenzioso, di commisurare la propria volontà di poesia a eventi eccezionali come quelli degli anni tra il '43 e il '45, senza che il quadro fosse completamente invaso dalla cronaca bruta o, d'altra parte, che l'esperienza passasse senza costituire un acquisto per lo spirito del poeta. Una dolente pietà, una gentile trepidazione, anche nei motivi di minor rilievo, danno luce a queste pagine. Pagine spesso di non facile lettura, qualche volta di lettura faticosa, tali che non sempre il motivo centrale si prospetta nella sua evidenza al primo contatto e va invece cercato e ricostruito attraverso le scorie speciose che la non totalmente consumata esperienza espressiva suole opporre alla lettura sviandola dall'essenziale. L'ossequio sporadico a quella che può essere considerata ormai la tradizione instaurata durante gli ultimi venti o trent'anni, copre talora la direzione utile e viva stabilita da questa poesia di Arcangeli, poesia non scompagnata dalla meditazione: fatto non proprio frequente, quest'ultimo, che il poeta ha in comune con pochi altri della sua generazione, minacciata d'estenuarsi nell'elegia perché dispera di far proprio e d'assorbire, per via non solo estetica, il reale e l'umano.

L'accennato ossequio, che in Arcangeli permane come segno difficilmente eliminabile del clima vissuto e della lezione ricevuta, non sembra essere condiviso, se non in forme assai eterodosse, da un poeta di oltre dieci anni più giovane: il milanese Luciano Erba, che si presenta per la prima volta ai lettori con un libretto dal titolo sibillino: Linea K (Guanda, 1951). Sarebbe facile, ad apertura di pagina, sbarazzarsene come d'un «ermetico» della quarta o della quinta generazione.

Niente di più ingiusto, in realtà, se non per chi sia avvezzo a dividere il mondo in due fette e con esso la poesia. Non che gli oggetti, le immagini, i miti ormai familiari al pubblico della poesia di questi anni non si ritrovino nelle poesie di Erba: ma si ritrovano sfigurati e stremati, nell'esatto punto della loro crisi. Costituiscono la magra pastura di una giovinezza cui non mancavano sangue, umori e appetiti e che sembra essere venuta troppo tardi (la sua occasione temporale è ancora quella degli anni '43-45 e immediatamente successivi) a chiedere la sua parte: tra pareti fredde, case in rovina, binari divelti. Si leggano i versi di Milano. È una Milano di sempre, ma non è un caso che vi si parli d'un vagone «arenato» in un orto periferico, con la scritta «III Classe» in caratteri gialli. Sente i viaggi, l'oltrefrontiera, l'Europa; ma saranno viaggi non richiesti, gratuiti nel senso ironico della forza maggiore; e l'Europa è il campo d'internamento svizzero, dove il nostro Erba s'è fatto un abito cosmopolita «scavando patate» in mezzo ad altra gente che lavora per non mangiare a ufo il pane della libera Elvezia. C'è il senso d'una giovinezza, fattasi di colpo, precoce, quando non chiedeva di meglio che di crescere e maturarsi normalmente. Il brusco mutamento, quasi per fenomeno mimetico in relazione a un'epoca, del sogno ancora puerile in concreta avventura amorosa (un andare

al sodo in forza dell'occasione propizia e insperata), in amori casuali e di passaggio, potrà richiamare – valori a parte e come puro e semplice termine di riferimento – il nome di Radiguet. I frizzi e le impertinenze prevalgono sui sospiri senza smorzarli del tutto: «Chi vuoi che pensi la notte delle sfere?». Oppure, più concentrato e con un principio di commozione nella voce: «Ti offrivi al primo fresco: e perché – cani da guardia, ore, perché – perché te stesso?». L'antica domanda metafisica ecco cos'è diventata nei versi di Erba.

Il fatto è che questo giovane poeta ha lavorato nel margine d'ora in ora più stretto, tra la fiducia nella poesia e quella sorta di nausea per la medesima ch'è di questi anni. Si concede appena all'elegia e sostanzialmente la rifiuta perché ha inquadrato molto presto e molto bene l'unico settore rimasto libero, non più grande d'un fazzoletto, su cui piantare se non uno stendardo, certo un'ilare bandierina. Laddove altri hanno identificato il proprio cammino lungo le linee d'un linguaggio già dato, adattandovisi secondo il temperamento, Erba ha reagito, con le risorse della malizia e dell'impertinenza, nel cuore di un ossequio simulato; ha operato una piccola ribellione rispetto al corpo costituito e vulgato della poesia odierna. Il che gli ha consentito di rendere evidente e di puntualizzare nei versi la coincidenza tra il mutare dei tempi e la crisi del germe poetico caduto dall'opera dei «maggiori» nel suo come in altri giovani spiriti: pareti fredde, case in rovina, binari divelti, hanno trovato in lui una poesia sgretolata, smozzicata quel tanto che basta a renderla concretamente espressiva, intonata a ciò che canta o meglio riferisce ammiccando. Che tutto ciò sia immune da un tanto di compiacenza e di calcolo, di manovra letteraria e critica sui generis, su uno scacchiere in qualche modo mentale, non è cosa che si possa senz'altro escludere. Certo Erba rasenta il gioco e talora nel gioco – si esaurisce addirittura: quasi che l'orgoglio della ribellione bastasse a conferire un senso deciso e un peso alla medesima. Ma che egli lavori sul concreto mi sembra indubbio, se per concreto s'intende qualcosa più delle intenzioni astratte e dell'operare a conforto d'un'ipotesi.

GIORGIO CAPRONI: L'ESISTERE DEL NON ESISTERE*

(G. Caproni)

Non ricordo a proposito di quale poeta sia stato detto e da chi, che una volta che si sia aderito a quel poeta e a i suoi modi, non sembra essercene un altro all'infuori di quello né altra possibilità di fare poesia. Una valutazione del genere è senz'altro acritica ed empirica, ma rende bene un certo stato di emotività nato dalla frequentazione sempre più convinta di un testo poetico, e si applica benissimo al caso di Giorgio Caproni e dei suoi lettori più fedeli. Esistono naturalmente altri casi e diversi: quelli in cui la presenza di una poesia sembra invece postularne e quasi provocarne una in tutt'altra direzione, stimolare più che la sensibilità immediata, la coscienza storica. La poesia di Caproni ha in sé questa dote abbastanza rara di imporsi a prescindere dal confronto. Se poi ci si prova a operarlo contrapponendogli un testo di altro poeta, sembrerà che la materia verbale di questi sia, come dire?, più pesante, più opaca, più condizionata dalle regole della sintassi che regge il discorso comune. Dunque una poesia aerea, senza spessore apparente, affidata quasi esclusivamente al tono o, come si diceva una volta, alla voce? Non direi.

Direi invece che la poesia di Caproni acquista spessore nella sua trasparenza e nella sua ariosità musicale, o piuttosto in quella melodia «artefatta» di cui ha parlato Silvio Ramat, in un ottimo articolo dedicato appunto a Caproni nel numero del 27 settembre '75 del «Corriere del Ticino». Su questa melodia artefatta, su questa musica dolcemente e volutamente stonata e stravolta, non intendo insistere qui; è un luogo comune o, se si vuole, un passaggio obbligato della critica caproniana e ormai della biografia di questo poeta, nato alla musica prima che alla poesia: Spezzò il violino e divenne poeta è il titolo di una cronaca firmata da Manlio Cancogni in un numero del «Mondo» di qualche mese fa. Mi importa di più far notare il rapporto tra questa inclinazione musicale mai repressa o accantonata e l'uso delle parole all'interno della rete melodica mediante la quale il poeta cattura brani di realtà. Diciamo intanto che è tra i pochi rimasti fedeli con naturalezza alla rima. Con naturalezza, restando cioè immune da quel tanto di stantìo che in cento altri casi farebbe chiudere il libro al primo contatto. È così che in una «iscrizione» dedicata al ricordo della madre, nel volume del '65, Il seme del piangere, possiamo leggere senza stupore o fastidio questi versi:

> Freschi come i bicchieri
> furono i suoi pensieri.
> Per lei torni in onore
> la rima in cuore e amore.

Anche Umberto Saba nel condensare in poche righe quella che altri chiamerebbe la sua poetica aveva scritto:

> Amai trite parole che non uno
> osava. M'incantò la rima fiore
> amore,
> la più antica difficile del mondo.

Difficile – vorrei dire – come è difficile ricaricare di senso le trite parole destinate a restituire la verità – sono sempre parole di Saba – «che giace al fondo quasi un sogno obliato, che il dolore riscopre amica». Ora io vorrei parlare non globalmente della poesia di Caproni, che m'impegnerebbe troppo, ma del suo ultimo libro e del genere di «verità» che egli scopre questa volta. Il libro s'intitola Il muro della terra. È apparso nel corso del '75 ad opera dell'editore Garzanti ed è senza alcun dubbio uno tra i più importanti libri di poesia di questi ultimi trent'anni. Il titolo è derivato da Dante, Inferno, X:

> Ora sen va per un secreto calle
> tra'l muro della terra e li martiri,
> lo mio maestro, e io dopo le spalle.

Ecco come, quello che nel caso specifico di Dante è un puro dettaglio topografico, è ripreso in questo motivo emblematico da Caproni:

Ho provato anch'io.
È stata tutta una guerra
d'unghie. Ma ora so. Nessuno
potrà mai perforare
il muro della terra.

Questo muro, a voler concedere al gusto interpretativo, può essere visto da due parti: verso il di qua della nostra esistenza, del significato e della consistenza di essa; ma anche verso l'aldilà, verso ciò che sta oltre, il mistero dell'oltre, di quanto ci aspetta o non ci aspetta. La verità da scoprire, la sola, e lo vedremo, è di ordine negativo, è la verità dell'inesistenza; e si rivela, cercheremo di vedere anche questo, con una faccia ambigua o piuttosto con una doppia faccia. Si fonda così su un'asserzione disperata, ma vive e prende corpo nel concreto della poesia mediante un aspetto bifronte. Vediamo anzitutto il negativo, l'accertamento dell'inesistenza. Sono tre brevi poesie:

FALSA INDICAZIONE

«Confine», diceva il cartello.
Cercai la dogana. Non c'era.
Non vidi, dietro il cancello,
ombra di terra straniera.

BISOGNO DI GUIDA

M'ero sperso. Annaspavo.
Cercavo uno sfogo.
Chiesi a uno. «Non sono»,
mi rispose, «del luogo».

I CAMPI

«Avanti! Ancòra avanti!»
urlai.
        Il vetturale
si voltò.
        «Signore,»
mi fece. «Più avanti
non ci sono che i campi.»

Una osservazione apparentemente marginale consente di cogliere una pulsazione contraria, un moto impercettibile che risale dal fondo di tanto vuoto, di tanta inanità. È una vibrazione minuscola, avvertibile nel grembo delle parole, in quel reticolo di segni che un testo è. Sotto il titolo di Dedizione cinque brevi versi in francese suonano come una dichiarazione di fallimento: ho abbassato le armi, ammainate le vele, calato lo stendardo. «Que me reste-t-il, sinon que battre la chamade?» conclude. Cioè, dare il segnale della resa, della capitolazione. Questo significa appunto «la chamade», ma in

senso figurato dire che «son coeur battait la chamade» è dire che uno era molto emozionato, trepidante. Ecco infatti nel finale di un'altra poesia: «il sordo / battito del tamburo / che rulla – come il mio cuore: in nome /di nulla – la Dedizione», dove la parola dedizione ha sì senso militare di resa, come avverte una nota, ma non esclude l'altro più corrente e consueto del darsi, del concedersi alla vita. In altri termini: il riconoscimento, l'accertamento del vuoto, del nulla che noi siamo e del nulla che ci attornia non impedisce le emozioni e le passioni, contrasta con esse, ma al tempo stesso le suscita, raggela ogni speranza eppure, chissà come, è uno spazio generatore di sussulti, di fremiti, di impulsi. Vale per la vita di ogni giorno – il nostro inferno, se il nulla, il vuoto, può chiamarsi inferno – quanto per l'antica illusione di un paradiso che stia nell'oltretomba. È la stasi ma è anche il movimento, o l'illusione di movimento, che si produce nella stasi:

> Soltanto chi non partiva (io)
> partiva in quel rimescolio.

È la morte della fede:

> Un semplice dato:
> Dio non s'è nascosto.
> Dio s'è suicidato

Oppure, in una rapida domanda

> Non ha saputo resistere
> al suo non esistere?

Ma è anche, attraverso il doppio senso scovato nella parola «bugia», il guizzo, il bagliore superstite della verità rivelata ab antiquo:

> IL PASTORE
>
> «Proteggete il nostro
> Protettore. Salvate
> il Salvatore morente».
> Così predicava il Pastore
> nel gelo della chiesa vuota, al lucore
> dell'ultima bugia rimasta
> accesa sull'Altar Maggiore.

Questa dialettica tra vuoto accertato e sussulti di illusione è la vita, è l'esistenza e ne costituisce il ritmo e il diagramma. Pochi come Caproni hanno saputo misurarsi col nulla in poesia e al tempo stesso dare a quel nulla una faccia e una voce. Ma dire questo non basterebbe a definirlo se non si riconoscesse che proprio ciò che appare accertamento del vuoto, dichiarazione di fallimento continuamente ribadita, non avesse espresso da sé una

materia spettrale, una specialissima energia che lo preserva dal riuscire monotono e ripetitivo, troppo insistente su una nota sola. Prima di indagare tale materia ed energia e di darne qualche esempio che tolga ogni apparenza troppo concettuale al discorso fatto fin qui, leggiamo queste parole di suono addirittura testamentario rispetto a una condizione comune, tale da apparire non superabile, non riscattabile:

L'IDROMETRA

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.

È difficile immaginare una più radicale dichiarazione d'inesistenza. Eppure questo vetro nero in cui si perdono i colori della vita stranamente rimanda immagini, ripropone con dolore parvenze di luoghi, persone e incontri che furono nostri, in una parola: un'esistenza ulteriore nasce direttamente dall'inesistenza. Non si tratta di crisi o di perdita d'identità, ma nemmeno di recupero. Si tratta semmai di metamorfosi, per cui i ricordi del nostro passato fanno corpo col nostro presente, cominciano a esistere – con dolore, ripetiamo, con dolore – nel momento in cui ne accertiamo l'appartenenza al passato, la cancellazione e dunque la vacuità, il non-essere-stati, il non essere. Un esempio per tutti:

PAROLE (DOPO L'ESODO) DELL'ULTIMO DELLA MOGLIA

(la Moglia, ci avverte una nota, è una frazione di Rovegno nell'Alta Valtrebbia, abbandonata dai suoi abitanti e in via di affondare)

Chi sia stato il primo, non
è certo. Lo seguì un secondo. Un terzo.
Poi, uno dopo l'altro, tutti
han preso la stessa via.

Ora non c'è più nessuno.

La mia

casa è la sola
abitata.

Son vecchio.
Che cosa mi trattengo a fare,
quassù, dove tra breve forse
nemmeno ci sarò più io
a farmi compagnia?

Meglio – lo so – è ch'io vada
prima che me ne vada anch'io.
Eppure, non mi risolvo. Resto.
Mi lega l'erba. Il bosco.
Il fiume. Anche se il fiume è appena
un rumore ed un fresco
dietro le foglie.

La sera
siedo su questo sasso, e aspetto.
Aspetto non so che cosa, ma aspetto.
Il sonno. La morte direi, se anch'essa
– da un pezzo – già non se ne fosse andata
da questi luoghi.
Aspetto
e ascolto.

(L'acqua,
da quanti milioni d'anni, l'acqua,
ha questo suo stesso suono
sulle pietre?)
Mi sento
perso nel tempo.
Fuori
del tempo, forse.

Ma sono
con me stesso. Non voglio
lasciar me stesso – uscire
da me stesso come,
la notte, dal sotterraneo
il grillotalpa in cerca
d'altro buio.

Il trifoglio
della città è troppo
fitto. Io son già cieco.
Ma qui vedo. Parlo.

Qui dialogo. Io
qui mi rispondo e ho il mio
interlocutore. Non voglio
murarlo nel silenzio sordo
d'un frastuono senz'ombra
d'anima. Di parole
senza più anima.

Certo
(è il vento degli anni ch'entra
nella mente e ne turba
le foglie) a volte
il cuore mi balza in gola se penso
a quant'ho perso. A tutta
la gaia consorteria
di ieri. Agli abbracci. Gli schiaffi.
Alle matte risate,
la sera, all'osteria
dietro le donne. Alte
da spaccar le vetrate.

Ma non m'arrendo. Ancora
non ho perso me stesso.
Non sono, con me stesso,
ancora solo.

E solo
quando sarò così solo
da non aver più nemmeno
me stesso per compagnia,
allora prenderò anch'io la mia
decisione.

Staccherò
dal muro la lanterna,
un'alba, e dirò addio
al vuoto.

A passo a passo
scenderò nel vallone.

Ma anche allora, in nome
di che, e dove
troverò un senso (che altri,
pare, non han trovato?),
lasciato questo mio sasso?

Nel radicamento della solitudine, e del concreto che solo la solitudine offre ancora (l'erba, il bosco, il fiume, le pietre) avrete qui notato un rifiuto appena accennato, ma fermo. Il rifiuto del cosiddetto consorzio civile, del troppo fitto trifoglio – così lo chiama – della città, del diverso sostanziale silenzio della città, «silenzio sordo d'un frastuono senz'ombra d'anima». Questo rifiuto viene ripreso in termini più strettamente personali in quella che Caproni intitola Cabaletta dello stregone benevolo:

> Non chieder più.
> Nulla per te qui resta.
> Non sei della tribù.
> Hai sbagliato foresta.

È tra le altre cose una dichiarazione di estraneità del poeta, di estraneità, oggi, dalla poesia? Forse. Ci sarebbe altro da dire, fermarsi su quello sdoppiamento tra sé e altro da sé (intendendo per questo lo scindersi da sé e l'immedesimarsi in altri, di volta in volta in un diverso e possibile se stesso oppure negli scomparsi, o anche nell'immagine di Dio, nell'assenza-presenza di Dio), sulle successive immersioni nel vuoto e identificazioni nel vuoto che danno al libro l'aspetto di un sostanziale monologo spesso articolato in un illusorio dialogo: in definitiva dell'uomo alle prese con se stesso e con la propria identità. Discorso troppo lungo e complesso. Torno invece sui versi appena letti della Cabaletta:

> Non sei della tribù.
> Hai sbagliato foresta.

Ci torno per ricollegarmi a una considerazione esposta nell'introdurre questa serie di conversazioni su fatti e figure della poesia. Dicevo: «Anziché acquistare altro spazio la poesia sembra aver nuovamente identificato e circoscritto il proprio». Accennavo inoltre a una riduzione volontaria, quasi a una ritirata strategica, al fine di una preservazione di quanto nel mondo odierno tende a snaturare, stravolgere, annullare il fatto poetico e la sua stessa presenza e necessità. Non a caso citavo Giorgio Caproni e Il muro della terra. Avviene nel corso di un lavoro poetico che la tentazione di operare in grande e in largo si alterni all'altra di operare nello stringente e nel breve. Penso a come si è formato questo libro a partire – secondo una testimonianza dovuta alla consueta umiltà del suo autore – da una serie di appunti e quasi di pensieri sparsi fino a offrirci per germinazione spontanea un articolato, conseguente e alla fine compatto organismo. Lo penso come un'ultima spiaggia, dolorosa e splendente, sulla quale ci è dato riconoscerci per quelli che oggi per una parte ragguardevole di noi stessi.

UN POETA DI POCHE PAROLE*

(G. Caproni)

PALINGENESI

Resteremo in pochi.

Raccatteremo le pietre
e ricominceremo.
A voi,
portare ora a finimento
distruzione e abominio.
Saremo nuovi.
Non saremo noi.
Saremo altri, e punto
per punto riedificheremo
il guasto che ora
imputiamo a voi.

Scrivevo tempo fa in una di queste «letture» che forse non esiste un poeta che almeno una volta non abbia desiderato di dire col minimo di parole qualcosa che gli premeva, convertendo in oggettività l'«io» lirico odioso e invadente. Senza farsene un programma o un punto d'onore a questo è arrivata nel suo sviluppo naturale la poesia di Giorgio Caproni. L'esiguità dello spazio di taluni testi, a differenza da precedenti e suggestive dilatazioni melodiche, non ne è che l'aspetto esteriore.

Quello che importa è la densità e la ricchezza di quello spazio. In quanto all'oggettività, non è contraddetta dalla presenza del soggetto parlante in prima persona, tanto esso è spersonalizzato, intercambiabile, plurivalente. Oggi la poesia di Caproni si presenta come quella che meno necessita di supporti illustrativi ed esegetici. In questo più che in altri casi leggere significa anzitutto ascoltare, porgere orecchio, si tratti o no dell'orecchio interiore. Impegna l'ascolto, ma attraverso questo si fa strada (persino a cominciare dalla singolarità di certi titoli) una stupefacente, glissante inventività.

A cominciare da un'acuta percezione di quel rapporto tra suono e silenzio che chiamiamo eco («nel battito già perdutamente / dissolto di una porta») con cui un'innata, e variamente sperimentata e perseguita, vocazione di musica si fa suscitatrice di voci là dove queste più sono impensabili: «come non lascia traccia il vento / sul marmo dove passa»; là dove «il bosco s'è mutato / in allarmata radura». Questa dell'ascolto è una via d'accesso, per mio conto essenziale. Ma alla concomitante impressione di trovarsi di fronte a un musico sopraffino e struggente seguono ulteriori e più decisive stupefazioni. Questo poeta è uno sceneggiatore? un regista? un illusionista? un ilare? un malinconico? uno «spatriato»? un rimpatriante? un miscredente? un credente? Fermiamoci alle ultime due domande e alle in apparenza contrastanti, quasi oracolari, rispettive risposte.

La prima: «Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi».

La seconda: «Quello che ritroveranno, / non se l'aspettano: lui / che loro hanno ucciso, qui / più vivo e più incombente / (più spietato) che mai».

Il poeta, questo poeta, mai risponderà una volta per tutte. Ovvero, se una risposta esiste, essa sta nella tensione, nell'angoscia, nel riproporsi di un'unica domanda. Giacché non si tratta di opinioni su quella che vien detta la morte di Dio, ma di intermittenti segnali di qualche verità: di quelle «verità» con cui volta a volta la poesia illude e disillude, talora con la fermezza di una sentenza e nel presagio del rapido annullarsi di

questa.

S'intitola Reversibilità una delle sezioni di questo libro: può valere come indicazione del moto alterno che lo percorre per intero e delle sue oscillazioni. È riferibile alla poesia qui riprodotta, quella che riguarda più da vicino il nostro tempo, e infine a tante, tantissime altre poesie che vorrei citare non tanto per chiudere ma quanto invece per aprire.

CALENDARIO DEL '67*

(V. Pratolini)

È probabile che il '67, dopo anni di torbido o di apparente bonaccia, sia stato l'anno della svolta, non diciamo verso cosa essendo la partita tuttora e tutta da giocare. Nell'accingersi a riferire eventi d'eccezione, storici e cronisti antichi non ne omettevano premonizioni e presagi, menzionavano mostri, prodigi, apparizioni; mari che grondavano sangue, fughe di armenti impazziti, acque in ebollizione, piogge di zolfo, fioriture e sfioriture intempestive. Questo calendario del '67 nasce nel quadro dell'alluvione fiorentina e si chiude sull'inizio, da decifrare, di una fase nuova della lotta operaia. Al centro sta la guerra dei sei giorni e col dire, allora, che il tempo «giustamente dilacera anziché risanarle le ferite» veniva toccato in poche parole precise quanto, magari col senno di poi, avrebbe formato per altri il fondo e la sostanza di un giudizio attendibile e condiviso sull'intera vicenda ancora oggi lontana dalla sua conclusione.

Il «calendario» (una poesia per ogni mese) è l'opposto della corona dei mesi di Folgore da San Gimignano, atemporale nella sua fissità da miniatura di piaceri e «cortesie» codificati. Svaria dal pubblico al privato senza perdere mai il nesso, il rapporto di reciprocità (diversamente non sarebbe Pratolini); e ha come sua costante quella particolare sensibilità dell'infortunio, inteso come destino più che come episodio, che emana da tante pagine dello Scialo non meno che da certi attimi della Cronaca familiare e lascia al lettore un senso di pianto represso o meglio frenato in vista delle lagrime che non si vedranno. Ma questo è l'effetto, e a me basta per vedere in questi dodici testi altrettante poesie e non semplici documenti – come Vasco vorrebbe. Si sa d'altra parte che le origini di Pratolini sono liriche o prossime alla lirica. La stesura iniziale del Tappeto verde conteneva dei versi che l'autore soppresse in bozze. E vale la pena di ricordare la precedente dozzina di La città ha i miei trent'anni, edita da Scheiwiller nello stesso '67. Le cause, i moventi del «calendario» non vanno fatti risalire per forza ad altri libri dello scrittore, non ne hanno particolare bisogno. Sono tutti impliciti ai testi che oggi si riproducono qui ma che risalgono appunto all'anno '67: e come tali emergono con una loro forte evidenza e autonomia. In quanto al rapporto con la mole – imponente come tutti sappiamo – dell'opera narrativa, arrischierei un'ipotesi senza farne una regola, tanto meno generale: che cioè romanzi e racconti siano l'esito di una chiarezza, di un dominio duramente conquistato; e i versi, i pochi versi intermittenti nello sviluppo del lavoro pratoliniano, non siano che preludii di intuizioni, registrazioni di sintomi provenienti da uno spazio ancora ignoto – e che chissà se si potrà mai perlustrare per esteso, colmare con la «costanza della ragione». Ne sappiamo qualcosa. Scrivendo – e ci si permetta d'includere nell'operazione anche i tratti più o meno lunghi di silenzio – ci illudiamo di fare

i conti con quanto abbiamo vissuto. Interi spazi di esistenza, nostra e di altri, sembrano esigerlo: non di essere detti per come furono, ma di essere coperti – che non è la stessa cosa – con parole secondo come furono. Con questo bisogno, che nemmeno sembra nostro ma piuttosto immesso in noi come un'inquietudine, si finisce con l'identificarsi? È finita l'esistenza che contava per noi – quella con cui ci era possibile e doveroso fare i conti – oppure l'esistenza ci supera, non le siamo più adeguati? Suppongo che invecchiare significhi questo, specie per uno scrittore. C'è chi non lo avverte: meglio per lui – o peggio, a seconda dei casi (e dei modi di tale imperturbabilità). Ma esiste una risorsa, cioè uno spazio residuo che può anche mutarsi in area di rilancio; ed è l'interrogarsi, e sin dove sia dato, il rispondersi di fronte a quella linea, a quella sbarra apparentemente terminale oltre la quale sta il futuro, magari avvertito non più nostro, e che è già il presente di altri (della ragazza che tenta di sottrarre al fango i libri della biblioteca; del figlio dell'amico suicida che opta per la «giustizia»). Non so se Pratolini si sentisse – non dico fosse – a questo punto nel '67. Aveva alle spalle l'opera che sappiamo. Lui sì ne aveva coperto di spazi, e non solo suoi. Uno più specificamente suo, quello che più direttamente concentrava il vivo della sua vita («ora che ho parlato / mi son raggiunto»), aveva appena finito di coprirlo: Allegoria e Derisione. Bisognerebbe tornare oggi su quel libro che aveva trovato, non negativo, ma perplesso, disorientato, forse distratto, anche me. Un libro finito di scrivere può portare sollievo al suo autore, pacificarlo momentaneamente con se stesso. Ma ecco spuntare un anno con uno sciame di sintomi inquietanti a sconvolgerne i fogli, le domande che il libro pone col solo fatto di esistere non trovano risposta, risultano sfasate rispetto ad altre domande che nel frattempo, attraverso il nebbione del poi, l'esistenza solleva. Anche da una recensione – per chi non la intenda come un fatto di eventuale esteriore consenso e in funzione meramente strumentale – può venire una risposta. Così, se questa manca, o non tocca il punto da noi ritenuto vitale, persino il vecchio amico «può insultarci protestando amicizia» (dove è da vedere amarezza e sconcerto verso sé e il proprio lavoro piuttosto che polemica e rivalsa nei confronti dell'amico).

Il senso di quel titolo, Allegoria e Derisione, esorbitava dalla sostanza del libro, era inconsciamente profetico di un futuro immediato, troppo rapido nello scomporre e accantonare l'immagine, l'allegoria di sé e di una lunga esperienza. Così il tempo ci deride parlandoci per enigmi, mandando all'aria il compiuto, sfuggendoci nelle sue nuove e inattese apparenze. Tra queste una vecchia speranza, proprio nel suo riproporsi in forme diverse, rivivendo in altri diversi da noi; mentre il suo corpo reale, la sua sostanza verace «arranca verso un mare sempre futuro, là dove tra sabbie mobili e cime di giudizio si dilata l'emisfero proletario».

Accettare questa instabilità sembra la condizione per sopravvivere, per scampare al suo opposto letale, all'«abbietto sentimento della pace». In questa opposizione, in questa lotta – palese anche nei postumi immediati di una mancata catastrofe stradale – vedrei il motivo profondo, e insieme positivo, di questo Calendario del '67 che è un diario di traumi:

Col buio ch'è sopraggiunto

tornare a vivere significa
avvertire il dolore.

Non so se questi pochi cenni servano a mettere a fuoco la lettura. II resto – i versi – è affidato alla reattività del lettore. L'introduzione vera potrebbe formarsi sul confronto tra il brano del mese di maggio e la poesia di Alessandro Parronchi ivi menzionata (A Vasco, in Pietà dell'atmosfera, Garzanti 1970).

POETI NUOVI*

(M. Luzi)

La vocazione di Mario Luzi alla poesia si precisava fin dalle prime sue prove come un'esclusiva e austera storia dell'anima. Impossibile, ieri come oggi, trovargli una categoria letteraria, ridurlo al maligno e spesso poco intelligente gioco dei raffronti diretti (compiuti sulle immagini e sui versi isolati), considerarlo alla stregua di un gusto, o, peggio, d'una moda.

Luzi – che è ancora, per gli anni, un giovanissimo – partecipa al clima dell'odierna letteratura solo per l'inconfondibilità della sua voce. E non saprei trovare fra i nostri poeti giovani e giovanissimi – salvo, in diverso senso, Alfonso Gatto – uno che come lui abbia seguito fin dagli inizi una direzione così sicura della sua solitudine, così irriducibile ai nomi che di solito si oppongono a un poeta nuovo, alle suggestioni a cui fatalmente un giovane deve soggiacere.

Il suo primo volume – La Barca, 1935 – fu la testimonianza di un incontro con la vita senza dubbio fervido, ma già pensosamente inteso a trovarne il prolungamento ideale, qualcosa come una eco più vera del suono che l'ha prodotta.

Con la Barca Luzi ci aveva già dato con la propria ricerca di sé la sua ragione di poesia; tanto che il suo primo libro, a rileggerlo oggi ci appare un commento parziale e paziente del più recente (Avvento Notturno, 1940).

Più tardi Luzi provvedeva, con cinque liriche pubblicate in un numero di «Frontespizio» – e ora raccolte –, a indicarci anche più decisamente il senso del proprio moto: un insonne moto, che assumeva violentemente e dolcemente a un tempo gli aspetti e le figure e li sollevava al cielo della loro ultima verità:

... l'erba infinita
spazia sui vostri inceneriti lampi
fanciulle morte; passano su voi
epoche e donne poi come su un'onda
i successivi venti senza sponda
di mare in mare e io tremo innanzi a voi
di questa mia solenne irta esistenza.

Ma se allora potevamo seguire punto per punto questa vicenda fra i due estremi di una «vita fertile e mitica, e d'altra parte umorosa segreta» – come ha scritto Oreste Macrì –

Luzi ci ha poi chiamati a una più intensa lettura di sé, in cui la raggiunta solennità dell'Avvento risolvesse quell'«irta – notturna – esistenza» senza per questo abbandonarne il fervore:

> Ma tu continua e perditi, mia vita,
> per le rosse città dei cani afosi
> convessi sopra i fiumi arsi dal vento.
> Le danzatrici scuotono l'oriente
> appassionato, effondono i metalli
> del sole le veementi baiadere.
> Un passero profondo si dispiuma
> sul golfo ov'io sognai la Georgia.
> ...

Insieme, la vita intima delle sue immagini, si è fatta più densa e fulminea, come per uno scorcio improvviso («le fanciulle finitime dell'ombra»), i motivi consueti del suo mondo hanno ormai raggiunto un loro ordine finale: è all'interno di tale ordine che Luzi ha portato ora il proprio moto.

Gli rimprovereremo la vertigine a cui egli espone la nostra corta vista, o, in ristretti termini di gusto, il materiale archeologico di certe poesie («istrioni dorati», «tufi silenziosi»), l'intenzionale arcaicità di certe parole? Ma, a parte il lungo discorso che una conclusione in questo senso – per noi ora tutta positiva per Luzi – comporterebbe, è da notare che l'incanto di questa poesia non è cosa che si apra a una prima lettura: perché essa non concede niente alle immagini di cui ci estasiamo quotidianamente, non paga nessun tributo all'egoismo con cui vorremmo che i nostri caduchi motivi si specchiassero nella poesia degli altri.

Piuttosto, a conclusione di una breve nota che non presume a se stessa se non un intento genericamente e brevemente illustrativo di questa poesia, che è purissima senza essere «poesia pura», ravviseremo nella dolente meditazione che accompagna la vicenda dell'avvento – e che è, anche, un'appassionata riscoperta di ciò che Luzi si era lasciato alle spalle – il motivo di una nostra vivace attesa dell'ulteriore destino del poeta:

> Gelo, non più che gelo le tristi epifanie
> per le strade stillanti di silenzio
> e d'ambra e i riverberi lontani
> delle pietre fra i bianchi lampi delle fontane.
> Ombra non più che un'ombra è la mia vita
> ...

PERSUASIVA MATURITÀ*

(M. Luzi)

Non credo di eccedere in alcun senso se dico che dopo la lettura di Primizie del deserto

guarderemo con occhi diversi e di colpo più attenti al destino della poesia negli anni che ci si preparano. Per uscire subito dal generico riporto la lirica che chiude il volume:

APRILE-AMORE

Il pensiero della morte m'accompagna
tra i due muri di questa via che sale
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo
di primavera irrita i colori,
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra
la selce; sotto cappe e impermeabili
punge le mani secche, mette un brivido.

Tempo che soffre e fa soffrire, tempo
che in un turbine chiaro porta fiori
misti a crudeli apparizioni, e ognuna
mentre ti chiedi che cos'è sparisce
rapida nella polvere e nel vento.

Il cammino è per luoghi noti
se non che fatti irreali
prefigurano l'esilio e la morte.
Tu che sei, io che sono divenuto
che m'aggiro in così ventoso spazio,
uomo dietro una traccia fine e debole!

È incredibile ch'io ti cerchi in questo
o in altro luogo della terra dove
è molto se possiamo riconoscerci.
Ma è ancora un'età, la mia,
che s'aspetta dagli altri
quello che è in noi oppure non esiste.

L'amore aiuta a vivere, a durare,
l'amore annulla e dà principio. E quando
chi soffre o langue spera, se anche spera,
che un soccorso s'annunci di lontano,
è in lui, un soffio basta a suscitarlo.
Questo ho imparato e dimenticato mille volte,
ora da te mi torna fatto chiaro,
ora prende vivezza e verità.

La mia pena è durare oltre quest'attimo.

Si pensi ora al Luzi di Avvento notturno o di Un brindisi o anche di Quaderno gotico. Dal libretto giovanile – La barca – a queste Primizie quanta strada! E insieme che

esperienza di poeti, che assiduità, che penetrazione. L'esercizio letterario e la vicenda interiore, che nel lungo e intenso tirocinio potevano apparire spaiate per qualche tratto, col sospetto non infrequente di una sovrapposizione della prima sulla seconda, oggi si presentano intrecciate e fuse. A un punto tale che sempre anche là dove pare di cogliere una eco, una non del tutto assorbita frequentazione di un testo, qualcosa avverte che c'è dell'altro e che il rilievo ha un senso solo in funzione d'un fatto più radicale, traducibile in dati di storia dell'anima. Questo è un libro che dichiara tranquillamente le letture del proprio autore, a eguale distanza dall'ingenuità e dalla scaltra dissimulazione, proprio perché non teme il confronto, perché dice alto e chiaro di quali sostanze è fatta la propria sostanza.

È proprio nuovo questo Luzi? Diciamo piuttosto che è un Luzi maturo e che questa era la novità di fatto che ci si aspettava da lui. La novità della maturazione: quella che per dirla in modi provvisori e alquanto grossolani, risolve sensi, psicologia e autobiografia in una non calcolata visione del mondo. Un modo di guardare una benché minima cosa che istantaneamente è un chiamare in causa entità e sostanze d'ordine assoluto ed essenziale, connesse alle strutture della vita.

Siamo ben al di là di ogni poesia-stato d'animo, come di ogni poesia-sensazione. E insieme ci trovate rivissuti in termini personali e critici a un tempo, divenuti fatti di coscienza grazie a quella rielaborazione senza la quale non si dà mai una novità poetica attiva degna di questo nome, le figure e i miti che variamente si atteggiano e di volta in volta si compongono nella civiltà poetica del nostro tempo; onde il Luzi di oggi può apparirci molto meno lontano nella fondamentale diversità di natura e di esperienza, da un Saba, per fare un esempio, di quanto non ci sarebbe apparso ai tempi di Avvento notturno.

Quella che un tempo ci piacque definire perenne metamorfosi del sensibile nella poesia di Luzi oggi si è come innervata in moti d'anima, in una linea interiore stupendamente rilevata e chiara che è ad un tempo trepidazione dell'esistere e meditazione della vita.

Com'è possibile di fronte a questo libro parlare ancora di scuole e di correnti? Maturare significa anche dimostrare in concreto l'inanità delle distinzioni fondate sulle poetiche.

AIUTA UN PO' TUTTI A FARE IL PUNTO SU SE STESSI*

(M. Luzi)

Avendo davanti i due volumi che raccolgono l'intera, sin qui, opera poetica di Mario Luzi, non mi stupirà all'interno di essa la coesistenza di quel lontano Cimitero delle fanciulle che me lo rivelò a suo tempo impressionandomi e della (è solo un esempio) recente suite che si intitola Muore ignominiosamente la repubblica e che è ben più di un pedaggio pagato all'attualità. Potendo, bisognerebbe sostare su quel lungo e decisivo spazio intermedio – di apparente stasi contemplativa, in realtà banco di prova di chi si era messo da tempo, per usare un'espressione di Pavese, alla scuola dell'esperienza – che dà limpida ragione di come sono avvenuti la commutazione e il passaggio a una sfera così diversa dall'univoca e pur tanto fervida direzione presa negli anni di gioventù.

Ricordo di avere scritto una volta a Luzi (forse al tempo di Primizie del deserto) che nel

mestiere dello scrivere versi mi sentivo di fronte a lui come può sentirsi un peccatore di fronte a un giusto, e magari a un saggio. Non era modestia né falsa modestia. Era un modo forse maldestro, tanto da parere ambiguo, di esprimere ammirazione e, perché no?, invidia. Evidentemente si trattava di una metafora sommaria e abbastanza buffa, nella quale «peccato" stava per dispersione, e «saggezza» per consapevolezza, responsabilità (Il giusto della vita, L'onore del vero...), indipendentemente da ogni accenno a valori formali – che semmai ne erano non l'effetto ma lo specchio rivelatore. Questo può spiegare in parte la soggezione che ho sempre provato nei suoi riguardi e che pure non mi impedisce di avvertirne, da lontano e da vicino, la presenza propizia e spesso incoraggiante. In altri termini la sua poesia, nel succedersi delle sue fasi, è un motivo di riscontro ricorrente a scadenze più o meno lunghe: se non altro per forza di confronto aiuta a fare il punto su se stessi, specie se coetanei, e in un certo senso lo impone. Con altri può capitare, e capita, di scambiarsi e condividere emozioni, appassionarsi in consensi o dinieghi, sentirsi di volta in volta interlocutori o antagonisti, riceverne stimoli o produrne. Lui, la sua poesia, rappresentano un richiamo costante a una globalità problematica e sfuggente – per quanto problematica e sfuggente e varia è l'esistenza – rispetto alla semplice impressionabilità, al contorno affettuoso o dolente o irritato, al commento o emozionato o attonito o atterrito di essa, all'evocazione sedicente fedele che possiamo darne, allo stesso dibattito che si svolge attorno alla questione letteraria. Fermo restando che l'ambito in cui tutto questo agisce e si manifesta è pur sempre anche per lui, ma nel suo caso con fermezza esemplare, quello della letteratura e dei mezzi d'espressione. È, per intenderci con lontani riferimenti scolastici, come se un Lucrezio fosse venuto e venisse di tanto in tanto a collocarsi tra questo o quel Catullo, tra questo o quell'Orazio, non solo italiani.

Anche questa è una metafora semplificante da parte di chi, come me, è chiamato a testimoniare, ma è tanto più praticabile e, spero, indicativa per chi abbia presenti, in particolare, le grandi sintesi recenti in cui opera e si articola mediante la mai sazia «conoscenza per ardore» il senso della «molteplice unità», del mondo «ugualmente duro della fissità e del mutamento».

Tanti anni fa, nelle poesie che Luzi scriveva allora, ero portato a vedere una mobilissima, trascolorante metamorfosi del sensibile, non senza chiedermi di dove venisse e a che tendesse l'impulso che la muoveva; oggi sembra che nessun orizzonte sia precluso a questo intreccio continuamente composto, disfatto e ricomposto di esperienza e di eco di questa, di «vita secondo la vita», di «vita secondo il pensiero», a questo inquieto e indagante percepire e confrontarsi con l'esistenza nel suo discendere o salire «a sbalzi verso il suo principio».

UN DESTINO*

(F. Fortini)

Non ogni cosa di per sé – occasione, incontro, figura, persona – chiama la poesia, non ogni cosa invita a cavarne versi, a iscriverla in una poesia; ma ogni cosa è degna di pensiero e spesso il pensiero ha bisogno di ricorrere, ricorre, al mezzo che è la poesia. Si

potrebbe interpretare così, commentare, il titolo della seconda raccolta importante di Franco Fortini, Poesia e errore, dato l'ampio margine che la parola «errore» consente alla propria ambiguità. Anche questo spiega come sia difficile isolare l'opera poetica di Fortini dal quadro generale della sua presenza nella vita italiana di questi anni; e al tempo stesso come sia legittimo il farlo. La storia interna della poesia di Fortini è la storia di un difficile connubio. La sua progressione è contrassegnata dalla contiguità, a volte dal conflitto, tra percettività immediata ed elaborazione del dato – costantemente assistita, questa, e contrassegnata dal pensiero, il più delle volte insoddisfatto e scontento: prima di tutto di sé. Nei confronti del lettore è un continuo richiamo ed esortazione al pensiero: «È probabile» dichiarerà nel '58 «che con molta pena noi si stia soltanto preparando la felicità che un poeta mostrerà facilmente; oppure le condizioni perché nei nostri versi altri legga una felicità che non abbiamo saputo di averci chiuso dentro». Il discorso è direttamente traducibile in termini politici. Sappiamo quali.

A parte ciò, il miraggio della felicità e la pena con cui lo si persegue approdano insieme all'equilibrio provvisorio, alla quiete illusoria, alla gravitas da libro sacro, da libro «sibillino» che dà il tono all'ultima raccolta, Questo muro. Ma si osservi con che fare abbandonato, da tregua d'armi, da sospensione delle ostilità, da constatazione arrendevole, iniziava una vecchia poesia:

> Gli uccelli volano in cielo
> le vele vanno sul mare
> le erbe scendono i fiumi
>
> (Le domeniche)

vera e propria trappola che lo «scomodo» Fortini tendeva intorno al '50 al lettore disposto alla pacificazione dei tempi a costo di sorvolare sul richiamo celato negli ultimi versi:

> Ed era per noi quella rosa
> era per noi quell'amore
> era per noi quella pace.

Il rimprovero diverrà esplicito più avanti, fuori da ogni ingannevole armistizio, e avrà il tono di una chiamata in correità:

> Non abbiamo saputo che cosa fare per noi
> della verde vita e dei fiori amorosi
>
> (Agro inverno)

e la sentenza sta in questo verso memorabile:

> e come stecchi che si divincolano saremo arsi.

Il rapporto stesso con la città d'origine (Firenze; e si potrebbe comporre un intero

capitolo attorno a questo nome ritagliandolo dall'opera intera), con la città dichiarata nemica fin dalle lontane poesie, ribadisce questo intervento della ragione giudicante sul mondo degli affetti naturali e delle emozioni più ovvie. L'immedesimazione estatica (ed estetica) con la città «dove un giorno passarono miracoli» è avversata con lo smascherarne gli inganni «che ora son cella e muro dove m'annido» sicché «non è pietà dai cieli quello sguardo / che da occidente avviva i vetri...» ma (mio il corsivo)

> queste sere che cadono lucenti
> i nostri anni le han fatte; e sangue umano
> è il raggio che si spicca dal diamante
> ultimo di Majano.
>
> (A un fiorentino)

Perché è scomodo Fortini anche con la sua poesia? Probabilmente per la sua tendenza, che a volte appare naturale e a volte solo premeditata e ostinatamente perseguita, alla traslazione e al riporto da un piano all'altro dell'attenzione, secondo parametri sociopolitici o più estesamente culturali, qualunque cosa o fatto venga a cadere sotto il suo sguardo, qualunque situazione o vicenda o essere del regno triforme gli si presenti. È il modo suo di fare drammatico e spesso di tentare la via del sublime mediante un ricorrente salto di qualità rispetto alla «miseria» dell'operazione poetica in sé considerata. È la sua ascensionalità. È l'assunzione su di sé di cose ed eventi del mondo lontani o vicini, non importa se lontani o vicini, e dunque vissuti alla pari tra di loro come si vive alla pari tutto quanto si legge in un libro. Qualità per certi aspetti irritante e per altri invidiabile (difficilmente avvertirei il richiamo, dico poeticamente, proveniente dalle difficoltà di quel colorificio di Pechino se non andando sul posto, e poi e poi... – ma eccomi subito sensibile alla distinzione tra avversari e nemici e al senso diverso di tale distinzione a seconda che sia vissuta qua o laggiù – né saprei immedesimarmi in Pasternak vegliante dietro il quadro di vetro mentre i delegati del Soviet Supremo s'involano verso Mosca, e così via). Disturba il prevalere del giudizio, o meglio la torsione verso il giudizio dal piano dell'immediatezza affettiva o passionale o della semplice rappresentazione; l'esortazione a cercare valori attraverso o nonostante il dichiarato, fino allo svilimento, non-valore della poesia che li addita; la precostituzione addirittura corporea e oggettiva della figura del «nemico» dove altri non vede che ombre della mente; il trapasso dall'analisi dello stato di cose o del semplice accidente al futuro dell'utopia. Insomma, lo cerchi nei versi che ha scritto o che scrive, e lui già ti parla da un'altra finestra o terrazza o tetto o collina, e il discorso non è più tra di voi, devi diventare un altro – non necessariamente lui – perché il discorso riprenda.

È già diventato uno slogan ripetuto – e passaggio d'obbligo di quanto si scrive su Fortini – il finale della poesia Traducendo Brecht: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi». Gli è complementare e opposta insieme, a riprova del permanere e della vitalità della contraddizione, la riflessione contenuta in altri versi:

> Esiste, nella poesia, una possibilità

che, se una volta ha ferito
chi la scrive o la legge, non darà
più requie...
E io che scrivo
so che c'è un senso diverso
che può darsi all'identico
...
la parola che senti o leggi
e insieme vola via
dove tu non sei più, dove neppure
pensi di poter giungere

(Altra arte poetica)

Che è poi quanto può dirsi, sempre, a prescindere dai singoli contenuti, della poesia rispetto al vissuto e della sua possibilità non tanto di sopravvivere quanto di essere vissuta nel tempo, uguale a sé e diversa.

So benissimo di essere rimasto con queste mie note alla superficie della poesia di Fortini e che tutt'al più un vero discorso critico potrebbe muovere da queste premesse.

«Alla "qualità espressiva" dei miei versi ci pensino i critici» diceva alquanto brutalmente, correggendosi in parte subito dopo, Fortini nel '58. Non possedendo né i numeri né i mezzi specifici per essere uno di loro mi limito a supporre che non la qualità ma la materia espressiva propria, e non confondibile, di Fortini si comincia a ravvisarla pienamente a partire dalla poesia Prologo ai vicini, che è del '55. Così tardi? Parlando di materia non parlo di contenuti, nonostante questi vadano precisandosi e uniformandosi sempre più spiccatamente a partire da allora, ma genericamente di lessico, sintassi, immagini, accento. È un'impressione e dunque un azzardo, che non è detto trovi conferma nelle scelte «di gusto» che farei in assoluto, ad uso strettamente personale, per riletture dal volume delle poesie complete. Eccone alcune nell'ordine, non di merito ma di cronologia: Camposanto degli Inglesi, Dialogo, Altra arte poetica, Traducendo Brecht, Una risposta, Dalla collina. In questo drappello di preferenze fatte in assoluto, ripeto, e discutibilissime a favore di altre possibili, noto la presenza di almeno due poesie, la prima e la quinta, «da antologia»; più specificamente e perentoriamente fortiniane le altre. La divagazione, o confidenza, mi porta a osservare quanta parte nell'opera complessiva si discosta, si scioglie, va per una sua libera strada rispetto a quella sulla quale si è soliti veder collocata a mo' di statua corrucciata, insoddisfatta, mugugnante, la nota, divulgata immagine. Due, tre libri ben distinti si potrebbero ricavare dall'insieme sconvolgendo la successione delle raccolte e l'ordine cronologico interno a queste. Non mancherebbero le sorprese – almeno per chi ama le classificazioni e le formule definitorie – di un Fortini elegiaco, idillico, impressionista, intimista (uso questi termini nel loro senso convenzionale e al di fuori di ogni valutazione positiva o negativa), tenero fino all'abbandono; e colorito, sensibile a paesaggi, luci, atmosfere; musicale e addirittura melodico fino al cantabile. Ma è chiaro che si tratterebbe di un'iniziativa astratta. Sta di

fatto che Fortini ha operato nelle direzioni più svariate, sapendo troppo bene che all'incrocio tra la volontà espressiva e ciò che l'esperienza, che è varia, di volta in volta propone non esistono sentimenti o stati o situazioni e nemmeno toni di voce privilegiati o privilegiandi e che nessun rispetto di questa o quella congiuntura o temperie può imporli. È per questo uno sperimentale, o sperimentalista, quale oggi o ieri usa o usava? Non lo è. O lo è solo nel senso che quando arriva a mettere parole sulla carta ha già sperimentato dentro di sé ogni «pro» e ogni «contro» di quanto l'esistenza gli ha posto davanti ed è troppo «rispettoso» dice, io direi competente «di ogni possibile istituzione retorica» per non sapersi scegliere di volta in volta, come uno che sa bene il suo mestiere, lo strumento e il terreno adatti alla soluzione che in quel momento fa al caso suo.

Alla pagina 315 del recente volume einaudiano Franco Fortini mi onora con una breve e struggente-tagliente poesia:

> Come ci siamo allontanati.
> Che cosa tetra e bella.
> Una volta mi dicesti che ero un destino.
> Ma siamo due destini.
> Uno condanna l'altro.
> Uno giustifica l'altro.
> Ma chi sarà a condannare
> o a giustificare
> noi due?

Dice in poche righe la complessità di un rapporto mai propriamente tranquillo, non sempre chiaro in passato, oggi certamente più esplicito e sicuramente destinato a durare, ad onta di certe zone di silenzio e di non agevoli riprese di colloquio. Un rapporto fertile per quanto mi riguarda. Alludevo a questo, cioè che mi toccasse, che mi fosse destinato e inevitabile anche in un tanto di disagio, quando parlavo di destino. Ma alludevo anche ad altro: a una presenza irrecusabile, molto al di là della mia persona e di ogni interesse e commercio letterario.

Fortini e i suoi versi di allora mi erano venuti davanti subito dopo la guerra col volto sgradevole che assume agli occhi del reduce il nuovo e diverso installandosi nell'area di una sua precedente e irrecuperabile esistenza che si stenta a considerare chiusa per sempre. Il discorso porta lontano e tra l'altro rischia di diventare indecoroso quanto più si fa personale, ma almeno su un punto vorrei fermarmi: è quello in cui nei miei pensieri, nelle mie reazioni, nelle mie stesse suscettibilità e insofferenze agisce la presenza inquietante di Franco Fortini. In una forma che corrisponde e non corrisponde alla persona reale e nemmeno alla figura poetica ma qualcosa di entrambe riunisce in sé. È stato non solo un punto di riferimento costante quasi al limite dell'inconscio, ma addirittura un personaggio mobile e parlante nella mia immaginazione. Non lo sarebbe stato senza i suoi versi, questo lo so con certezza, quanto più quei versi mi chiamavano in causa, mi trascinavano in giudizio, mi affacciavano su spazi ignoti o per me impraticabili. E so anche

che certe cose che ho scritto non sarebbero state scritte o avrebbero preso tutt'altra piega se nel loro movimento inventivo, ma prima ancora nella mia esistenza, non si fosse inserito, o non ne fosse stata avvertita da qualche parte la presenza, quel personaggio in veste di interlocutore o di antagonista o di compagno esigente.

Sarebbero solo fatti miei, se non mi affrettassi a rientrare nella mia parte di lettore, la sola che qui mi è consentita. C'è in Fortini un «come se» che contraddice la convinzione, da me normalmente condivisa, secondo la quale «la poesia non muta nulla».

E infatti Fortini scrive come se ci fossero orecchi per ascoltare, come se le parole che si scrivono, appunto, agissero per una irriducibile volontà di comunicazione verso destinatari invisibili e anonimi, magari futuri. E non per esposizioni e scambi di brevetti, come mi capita di osservare, che comunicano e scambiano solo la propria formula o per ostentazione e illustrazione di autoterapie, come sempre più usa. Credo di essere stato, per una parte di me stesso, al di qua e idealmente prima della pratica personale della poesia, uno di tali destinatari e di continuare a esserlo.

CHE BEI VERSI, SONO TRADOTTI*

(F. Fortini)

LADRO DI CILIEGE

Una mattina presto, molto prima del canto del gallo,
mi svegliò un fischiettìo e andai alla finestra.
Sul mio ciliegio – il crepuscolo empiva il giardino –
c'era seduto un giovane con un paio di calzoni sdruciti,
e allegro coglieva le ciliege. Vedendomi
mi fece cenno col capo, a due mani
passando le ciliege dai rami alle sue tasche.
Per lungo tempo ancora, che ero già tornato a giacere nel mio letto,
lo sentii che fischiettava la sua allegra canzonetta.

Bertolt Brecht

Chi ha fatto opera di traduttore misurando le proprie risorse su un testo poetico in altra lingua sa che esistono tratti per i quali prevale l'illusione di adeguarsi con docilità, quasi alla lettera, e altri per i quali, pena la rinuncia, occorre una dose accessoria di inventività e di iniziativa.

Ne dà chiara conferma Franco Fortini nella sua pluriennale esperienza di poeta traduttore di poeti da Milton a Queneau, fluita attorno e attraverso i piloni fondamentali di questo libro: Goethe, Brecht, Baudelaire, Eluard, dove non tanto conta la statura dei prescelti quanto il significato delle scelte singole (ma insieme ad altri poeti rappresentati da una sola poesia o poco di più c'è una pagina «veneziana» dalla grande prosa di Proust). Riguardo al secondo dei due comportamenti vorrei citare di passaggio le traduzioni da Baudelaire, da Jacob, da Jarry, ma vengo subito al titolo del volume che è poi il titolo della poesia qui riprodotta.

Riprendo parzialmente l'interpretazione che Fortini ne ha dato a suo tempo: «L'apparizione dell'allegro ladro... non è solo profezia di un avvenire dove il tuo e il mio non saranno più; è il mito allucinato dell'erede... il messaggio di morte che il ladro porta è anche segno di speranza positiva». Ossia, rispetto al poeta immobilizzato nella sua stanza e nel suo tempo, il giovane fischiettante allegro è, nella sua stessa indifferenza, già nel futuro. Qualche pagina prima si leggono queste altre parole, da A coloro che verranno: «Voi che sarete emersi dai gorghi / dove fummo travolti / pensate / quando parlate delle nostre debolezze / anche ai tempi bui / cui voi siete scampati». Fin nell'intonazione mi ricordano una certa poesia, testamento di Apollinaire, poeta così diverso da Brecht. I lettori della poesia di Fortini sanno che essa è rivolta prevalentemente al futuro anche quando non pare.

Un nesso preciso lega il ladro di ciliege e gli altri versi brechtiani che ho citato all'ultimo verso tradotto dal Lycidas di Milton (straordinario tour de force del traduttore, qualitativamente equiparabile al «mostruoso» lavoro durato cinque anni che ci ha consentito di disporre di un Faust infine praticabile nella nostra lingua): «Domani altre foreste, pascoli nuovi». Il tema qui accennato riguarda una fase, centrale, della storia di Fortini poeta e traduttore. «In questo senso» scrive nell'introduzione «le versioni di poesia che qui seguono si augurano di non differire dagli altri versi miei.» Coesistono in Fortini un utopista pronto a rintuzzare chiunque neghi all'utopia valore di forza traente nel destino degli uomini e un agguerrito, rabdomantico umanista del moderno con frequenti incursioni a scandaglio nell'antico («una nostalgia per qualcosa di presente ma inattingibile»).

Si tratta di una coesistenza non proprio pacifica, così come non lo è, in generale, il rapporto che Fortini intrattiene con la letteratura e in particolare con la poesia: come di un dottor Faust per un attimo abbagliato e tentato da un'Elena e portato a sconfessarne la realtà nell'attimo successivo.

A parte queste considerazioni che vorrebbero altri riscontri, questo è un libro da leggere e rileggere per le molte cose da scoprirvi e riscoprirvi grazie a un tale mediatore e interprete.

COME UNA BUCOLICA*

(A. Zanzotto)

Il titolo è coraggioso, in questo libro coraggiosissimo, ma è la sola cosa che toglierei. E cioè: il titolo non vale il libro, che è forte e ricco, il più forte, il più ricco, il più imprevedibile libro di versi italiani, editi e inediti, che io abbia letto da cinque anni a questa parte, tolta la montaliana Bufera, che d'altra parte avevamo visto formarsi via via che l'autore ne pubblicava dei brani.

Il primo contatto non è agevole, appunto perché si tratta d'un libro nuovo che si potrebbe dire gremito di riferimenti e che al tempo stesso non ne offre alcuno palesemente accertabile. È un'opera che richiede tutta l'attenzione e che rivela nuove ricchezze ad ogni rilettura. Con Dietro il paesaggio Zanzotto ci aveva dato non l'imitazione in versi di un paesaggio, ma addirittura l'invenzione di un paesaggio. Già

allora si sarebbe potuto applicare ai suoi orientamenti espressivi la definizione che Dylan Thomas ha dato della poesia: «è per sua natura un esperimento. Tutti gli impulsi poetici sono tesi alla creazione di avventure. E l'avventura è movimento». Prese con le debite cautele, queste parole si potrebbero riferire al mondo poetico di Z., fisso e immutabile fin che si vuole nel suo sfondo generale, ma in continua ebollizione e metamorfosi da una poesia all'altra. Né inganni il ricorrere di titoli come «elegia» e «bucolica», perché ad esse si potrebbe senz'altro contrapporre quanto Ungaretti disse di quel primo libro al convegno di San Pellegrino; «Il segreto d'un panorama, e lo scopre tutte le mattine... sempre stupefacente per noi come avesse ogni volta per noi un nuovo mondo straniero... un paese frusto, vetusto, violento, feltrato, che di continuo si corrompe e si rigenera...» – Su questo Veneto trasfigurato, «aperto e chiuso territorio», parve per un momento di cogliere la minaccia della ripetizione, di un dialogo tra poeta e paesaggio che a furia di ossessive identificazioni avrebbe finito col ridursi a soliloquio, cancellando il volto di uno dei due interlocutori.

Z. era atteso a questa prova e mi pare che l'abbia splendidamente superata. Nel secondo libretto (Elegia e altri versi – ed. della Meridiana, 1954) le sorti erano ancora in bilico; ma il giovane critico Giuliano Gramigna, nel presentare quel gruppo di versi, poteva comunque dare atto di un movimento di rottura rispetto alla precedente, «un po' astratta», «energia di sensazione», di una «maturazione morale», di una «possibilità di storia», del mondo precedentemente scoperto e, più che scoperto, inventato; di una «insistente seppure cauta apertura morale». Direi che oggi è scomparsa anche la cautela, specie nella seconda parte di questa raccolta e che l'ossessiva ma non contrastabile e sempre rinnovata domanda rivolta al paesaggio ha investito l'ordine degli affetti e al tempo stesso dispiegato agli occhi del lettore la condizione esistenziale dell'uomo Zanzotto, ora presente non più dietro ma dentro il paesaggio, un paesaggio che ha nel frattempo grandemente allargato i suoi contorni, accentuando le sue linee, guadagnando in solennità e forza simbolica. Oggi la poesia e i discorsi intorno ad essa (più questi di quella) seguono altra strada, quella dell'interpretazione del «reale» – intendendo per ciò il consorzio umano e i rapporti che vi si svolgono – e non mi meraviglierei se qualcuno accusasse Z. di voler di nuovo «inselvare» una ricerca poetica che tanto si sforza di essere cittadina, sociale, corale, colloquiale e via dicendo (e che sta avviandosi ad essere una sorta di saggismo in versi). E magari gli rinfacceranno che Ungaretti abbia parlato a suo riguardo, per chiarire il suo modo di far poesia, di Petrarca e di Canzoniere; o – come è già avvenuto – la sua confessione di non riuscire a vedere veramente nulla al di là di alcune «entità mentali e sensibili a un tempo». Io penso che questa è stata ed è invece la sua forza, una forza da innovatore, di quelli che tirano su la loro pianta proprio sul versante opposto a quello sul quale tutti si affannano a dissodare pensando che l'altro sia ormai esausto e brullo.

È proprio questa convinzione, questa irriducibilità unita all'innegabile capacità di comunicazione e di emozione insita nei versi, a farmi pensare che Z. con questo libro fa un passo avanti per tutti, non da studioso di poetiche ma da autentico, indiscutibile poeta.

L'USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA – DIARIO – LINGUA*

(P.P. Pasolini)

L'impressione di chi legga per intero queste tre successive raccolte (che sono per vari segni il risultato di una scelta di un materiale assai vasto) è che ci si trovi di fronte – come raramente è dato di osservare oggi, anche tra nomi di larga risonanza – a un'esistenza interamente spesa per la poesia e nella poesia in gran parte assorbita senza che questa si esaurisca in un fatto esteriormente e grettamente letterario. Questa, credo, è la miglior difesa di questo giovane poeta contro i molti appunti che gli si potrebbero muovere dall'esterno qualora si prescindesse, a favore d'un esame ad apertura di pagina di singole poesie, dallo sviluppo generale e dal nucleo dell'opera stessa. Dall'Usignolo al Diario a lingua (la raccolta più recente di maggior impegno) si delinea indiscutibilmente una storia d'anima: la storia di un'originaria purezza gradatamente corrotta in un processo i cui sintomi sono colti volta per volta negli attimi, nei climi e nei paesi, in forme inquiete e inquietanti con un coraggio, un'acutezza e una fedeltà ai moti intimi che non possono non fermare l'attenzione. C'è anche un tanto di compiacenza? In realtà molte cose che potrebbero infastidire a prima vista un lettore sospettoso (narcisismi, decadentismi, luciferismi eccetera) sono da assolvere e accettare perché portano – in modo innegabile – il tocco di un'anima, una loro ben riconoscibile pronunzia, la vibrazione delicata d'un paesaggio che si farà ricordare.

È poesia di gridi e di illuminazioni, ma è anche poesia costruita – in bel senso – fino a raggiungere l'organicità e la compattezza del poemetto (si veda, in Lingua, L'Italia).

Dietro a tutto questo si osserva la traccia d'un lavoro alimentato da una particolare capacità d'assimilazione. Moltissimi gli echi, ma quasi sempre piegati alla particolare inflessione e necessità di questa voce. Sarà magari possibile dire: «qui c'è Gozzano; o Leopardi; o Laforgue; o Verlaine; o...». Ma si tratterà sempre d'un gozzanismo o d'un leopardismo rivissuti e riflessi, tanto da raggiungere, nel primo caso, il quasi miracolo di rimettere in circolazione, con insospettata freschezza, una moneta che pareva per sempre scaduta in quanto a possibilità di sviluppi ulteriori.

Anche in quest'ordine di considerazione più specificamente letterarie, Pasolini dimostra d'aver raggiunto un risultato non comune: quello di riuscire nuovo, quanto meno è legato a schemi recenti e quanto più dimostra di attingere per proprio conto e secondo una personale capacità di utilizzare, a quelle stesse fonti, a cui la poesia cosiddetta nuova ha a sua volta attinto o da cui si è bruscamente e a volte polemicamente scostata. Un abbastanza lungo passo indietro per prendere un più vivo e deciso impulso in avanti. Proprio per questo consente a Pasolini una larga autonomia rispetto ai nomi che oggi vanno per la maggiore.

Non ho esitazioni nel consigliare la pubblicazione di quest'opera. Si tratta d'un giovane che ha già dato la misura della propria maturità. Un alleggerimento di queste tre raccolte in vista di un unico volume mi pare indispensabile. Dovrebbe tuttavia essere fatto con estrema attenzione perché la ricchezza dei motivi non venga tradita e non si snaturi nell'infedeltà di una selezione. In caso di decisione favorevole da parte della Direzione editoriale, la cosa sarebbe da discutere con l'autore.

PER BARTOLO CATTAFI*

(B. Cattafi)

L'arrivo a Milano dalla Sicilia, e più precisamente da Barcellona, provincia di Messina, di quello che divenne ben presto il nostro amico Bartolo Cattafi, non ha avuto e non ha, nemmeno nel ricordo, niente da spartire con lo stereotipo del giovane povero del Sud, che pur restandone segnato rompe con la propria terra per correre al Nord in nome della vocazione poetica, verso la presunta e cosiddetta «vita». Su questo si è mitizzato anche troppo in altri casi. Il caso di Bartolo parve rientrare piuttosto nella tradizione di quei nobili o notabili o benestanti che per curiosità, per diporto, per svago venivano di tanto in tanto, e per periodi più o meno lunghi, a respirare l'aria del Continente. Questa, almeno in un primo tempo, è stata l'immagine esteriore che abbiamo avuto di lui, confermata in piccole occasioni quotidiane da una squisitezza del tratto, persino cerimoniosa, confinante con una sorta di ritualità. Voglio dire anzitutto che non vedevo in lui alcun segno di dubbia professionalità, la professionalità del qualificarsi socialmente in quanto poeta, nessuna istanza in direzione di quello che è stato detto il partito e che oggi sempre più si caratterizza come la corporazione dei poeti. Così, se non si può dire che si tenesse appartato, che rifuggisse dalle normali frequentazioni, era evidente un certo suo grado di estraneità, un modo diverso di stare e di convivere al di là del cabotaggio, del piccolo commercio ambientale. Cercava semmai compagnia, gente con cui condividere emozioni e piaceri. Se poi qualcuno dimostrava di apprezzare il suo lavoro, lo scatto della sua gratitudine tralasciava istantaneamente la pratica delle convenienze e dei rapporti di mercato per assumere, a volte con eccessivo dispendio di generosità, i colori della più calda amicizia.

Un possibile ritratto dell'uomo dovrebbe cominciare di qui, ma avverto che subito le linee si aggrovigliano, si frastagliano, si contraddicono. A voler seguire il dato strettamente biografico, il flusso aneddotico che ne deriverebbe finirebbe in una prevaricazione e col risultare tutto sommato fuorviante. Ma intanto, che cosa contava veramente per Bartolo Cattafi la poesia, lo scrivere poesie in quegli anni, tra la fine degli anni Quaranta, e l'inizio del Cinquanta? Mi rifaccio all'idea che me ne ero fatta personalmente allora e che avrei dovuto correggere profondamente in seguito: che cioè lo scrivere poesie fosse per lui un fatto, se non subalterno, certo complementare al suo gusto dell'esistenza; e, scontata fin da allora la bravura, la stoffa, il talento, il fervore metaforico, più che una vocazione o una scelta, un ornamento e tutt'al più un titolo d'onore dell'esistenza stessa, da trattenere o dimettere a seconda dei casi, come una risorsa importante ma accessoria, convertibile in altre risorse. L'attaccamento a taluni feticci, anche letterari ma non sempre e non necessariamente tali, alimentava in lui l'impulso a scrivere versi e in me l'impressione che ho riferito. Di quei feticci si trovano riscontri lampanti nelle poesie del periodo che corre tra il '46 e il '62: ma faremo bene ormai a parlare di feticci esistenziali in quanto riserva e fomite di metafore.

Abbiamo in seguito assistito a un capovolgimento ormai irreversibile; non più la poesia, lo scrivere poesie costeggerà, fiancheggerà l'esistenza, ma a poco a poco quella che impropriamente chiamiamo l'operazione poetica, il fare poesia, si prenderà le prime parti dell'esistenza stessa fino ad assorbirla ed esaurirla in sé, senza remissione, in quello

che altrettanto impropriamente verrebbe detto artigianato quotidiano, accanito, ossessivo, quasi maniacale... e che è invece una progressiva immedesimazione dell'operatore con l'opera, di sé con se stesso.

Ho distinto qui due fasi capitali di un'evoluzione fin troppo facile a identificarsi oggi, purtroppo, a cose fatte. Ma l'indicazione, necessariamente sommaria in quanto prescinde da una serie di elementi particolari che renderebbero più ricco e più tormentato il diagramma, trova riscontro negli stessi dati biografici, per cui nell'esistenza del nostro amico si possono distinguere un periodo di movimento e di viaggio, e perché no?, di vagabondaggio; e un periodo di sedentarietà e di stasi che gli subentra e che in certi momenti ha potuto assumere, a guardare dall'esterno, i caratteri dell'atonia, dell'inerzia, del calo di reattività fino a rasentare l'immobilità e il mutismo. Il discorso potrebbe continuare, riversarsi in una analoga divaricazione per quanto riguarda il rapporto con la terra d'origine, ma a questo punto il quadro si rifiuta alle semplificazioni, si fa più irto e contrastato, ci rimanda a quella che è in definitiva la ricchezza, la complessità, la versatilità della somma poetica di Cattafi. Di questa io amo dire che è un caleidoscopio e si sa come sia arduo privilegiare, di un caleidoscopio, questa o quella combinazione, stabilirne un andamento finalistico, precisarne una omogeneità o una coerenza esteriore, mentre sta a noi, è lasciato a noi, al nostro beneplacito e alle nostre suggestioni individuarne una omogeneità e una coerenza interna.

C'è tuttavia una particolare, breve poesia sulla quale sono tornato più volte, come può accadere di fermarsi, di interrogarsi sul responso emesso da qualche entità sconosciuta. Quella poesia, che non so impedirmi di rileggere adesso, fa parte del libro che ha per titolo L'aria secca del fuoco:

IL RESTO MANCA

Mancavano pagine
il marmo dell'epigrafe
era scheggiato
due sole parole
cetera desunt
il resto mancante
mancanti la testa e i piedi
e tutto il resto mancante
che testa e piedi divide
cetera desunt... cetera desunt...
parole sul frontone d'un tempio vuoto
vorticanti col vento come per dirci
solo noi ci siamo
tutto il resto manca
era questo che non sapevate.

Come si vede è un testo a sua volta oracolare. Sono portato – e sia ben chiaro che l'ho letto al di fuori di ogni graduatoria di qualità –, sono portato a vederlo come un emblema

dell'essenza della poesia di Cattafi, che vede il non detto e dice il non visto, ossia apre il vuoto del nostro non vedere e lo riempie di segni. Partita come poesia essenzialmente visiva, cioè affidata a valori visivi, è diventata ben presto poesia visionaria, la più visionaria che io conosca, immune da interferenze mentali e calcolate, da Campana in poi. Se poi, come qualcuno ha osservato, vogliamo parlare di surrealismo, l'accostamento va fatto con una certa cautela e precisando certi confini. In altri termini, non credo che Cattafi sia andato a scuola dai surrealisti e le possibili coincidenze rimangono estranee sia all'ideologia surrealista sia ai programmi che ne conseguono: non vedo spazio per questo nella cultura di Cattafi. Si tratta semmai di coincidenze d'atmosfera e di traumi. In questo senso i suoi libri, specie i più recenti, potrebbero essere illustrati da non importa quale tra gli artisti espressi dall'aura surrealista o fiancheggiatori di questa. Si chiami egli Magritte o Ernst o Tanguy, forse soprattutto Tanguy. Ne fanno fede – ma non è che un esempio – i quattro versi che chiudono la raccolta Marzo e le sue Idi.

PIANURA

Percorrila a piedi la pianura
è deserta ormai fuori d'uso
le mille porte non sono mai chiuse
c'è chi ti guarda da una fessura.

Dunque la questione è non tanto di stabilire delle affinità quanto di prendere atto della potente dose di surrealtà immessa da questo figlio del Sud nelle strutture complessive della poesia italiana di questo secolo. Se proprio vogliamo parlare di affinità e parentele di base – sottolineo: di base, ossia di connaturato istinto – cercherei nomi in area mediterranea: Kafavis, Seferis, Ritsos (e, tra parentesi, sono legittimato a informare che i primi due nominati rientrano, se non altro, tra le letture del Nostro). Una serie di precisi riscontri testuali, al di fuori di qualunque dipendenza diretta o riecheggiamento, potrebbe essere prodotta qui stante, a convalida di quanto ho affermato, a cominciare dal primo dei due testi che ho letto. Per stringere il discorso in una formula rapida parlerei di una rara facoltà allucinatoria, quella stessa che accomuna quei nomi sotto il suo segno e che il neogreco Ghiannis Ritsos chiama semplicemente «allucinazione storica». Questi versi di Ritsos – scusate la digressione che però è solo apparente – servono a chiarire quel che sto dicendo:

... un costume strano
solenne, imponente, nondimeno con un suo fascino,
un suo stile, come quei fantasiosi abiti degli dei
quando frequentavano gli uomini – travestiti,
che mentre discorrevano d'affari, con linguaggio
comune tutt'a un tratto
una piega dell'abito gli si gonfiava al soffio
dell'infinito o dell'aldilà – come si dice.

Non starò a dire qui per quale motivo all'allucinazione di Cattafi l'attributo di «storica» è di troppo, esorbita dal getto fosforico della sua particolare allucinazione. Questa non conosce ascendenze più o meno storiche, come in generale per greci e neogreci, ed è attratta più dalla catabasi che non dall'anabasi, nel profondo di patrie oscure e precarie come nei versi di questo Riconoscimento:

Verso le dodici di oggi
venticinque settembre settantuno
sulla spiaggia chiamata Marchesana
nel golfo tra i due capi
di Tyndaris e di Milae
trovo – bianca bombata
doppiamente bordata di marrone
d'ottima fattura siciliana –
una conchiglia che fu mia piastra
di riconoscimento
la prima volta
quando andavo per mare combattendo
aspettando la nebbia della morte
ed ora chi si ricorda di che tipo
fosse la mia anima
se cartaginese o romana.

Ecco allora la poesia farsi eco di esclamazioni profferite altrove, onda di musiche intermittenti col mutare del vento, trascrizione epigrafica di voci e mormorazioni emerse in qualche punto di un indefinito orizzonte – e il soggetto che interviene, l'interlocutore o l'interloquito per lo più innominato, si manifesta nel proprio riflesso, nella propria lunga ombra, nel proprio fantasma, nella propria maschera abnorme. Ricavare apparizioni per via di metamorfosi delle apparenze sensibili: si direbbe questo l'obiettivo costante del fare poetico di Cattafi, a stralcio, per così dire, di stati psichici e sentimentali mediante una serie, una concatenazione di reazioni tra chimiche e biologiche che muovendo dall'impercettibile, dal minuto, dal vibratile si espandono a volte in vere e proprie gigantografie:

Una cosa vivente
è sul suo arcobaleno
non puoi metterla da parte
non è fiore dipinto
uccello ricamato
ti viene addosso come un treno
rombando
anche una farfalla.

Concorre a questi effetti l'impiego frequente, e subito stravolto, di modi di dire e addirittura di frasi fatte, insomma di quel linguaggio comune di cui parla Ritsos nei versi citati, sicché basterà un aggettivo arrivato tempestivamente a trasporre in visione abbagliante, in una fuga a perdita d'occhio, il più frusto dei modi di dire:

penso al nemico a immensi ponti d'oro
sono lieto del molto che è fuggito
del poco che rimane alla mia mente.

Altrove, proprio in quest'ultimo libro, se l'occhio si attarda un istante sul «miele che cola dolcedorato» l'attimo immediatamente successivo vi coglie un «livido e stolto colore di dannato»: il genio tutto cattafiano della diversione brusca, della rivelazione impensabile, dell'inatteso risvolto delle cose, dice una volta di più, posto che ce ne fosse bisogno, quanto sia astratta in poesia la distinzione tra contenuti e forme e soprattutto come sia contrassegnato negativamente in sé il testo che di per sé la propone. Nello slittamento del senso tra nomi e attributi mi pare debba ravvisarsi la conquista essenziale della poesia di Cattafi, portatrice di rivelazione nel momento stesso in cui produce miraggi. E ciò che più sbalordisce e commuove in quest'ultimo libro è che questa alta tecnica di spaesamento non solo agisca ancora una volta, ma ancora una volta estragga materia metaforica dallo stesso presagio della fine, dallo stesso male fisico; che abbia il sopravvento e splenda sul patetico, sulla pietà di sé, anche là dove questa trapela, per noi che sapevamo, fino all'ultimo rigo, fino all'ultimo respiro. Penso a quanti semiologi, a quanti scrutatori dell'inconscio potrebbero accostarsi con le loro lenti e i loro strumenti di precisione allo spazio formicolante di sintomi che Bartolo Cattafi ci ha lasciato: alla ricca pastura che non potrebbero non trovarvi. Penso infine a come era lui, dichiaratamente allergico alle disquisizioni, ai proclami, alle divinazioni sulle sorti della poesia, fazioso solo negli affetti. Come per una scommessa contro la piega e le predilezioni dei tempi ha puntato tutte le sue carte sul suo solo lavoro e in particolare, è il caso di dirlo, la carta della sua fantasia. Quella che può considerarsi la sua unica dichiarazione di poetica sta tutta in questi pochi versi:

Tutto si è già formato
superfici si sono incontrate
tese piegate arrotolate
in tutta la sfera del possibile
fantasia è estrarre dal contesto
la figura più piatta
aspettare che pian piano alzi la cresta.

E DEI VERSI FU PRIGIONIERO*

(B. Cattafi)

DA UN POSTO ALL'ALTRO

Ci si trova confusi
Fra un tramonto fumoso
E una veduta di primavera
Da un posto all'altro si sposta la sedia
Per sedersi e guardare
Calcina e mattoni
Per sempre il muro che non può mutare.

Con la poesia del 1972 qui riprodotta si apre il primo dei libri postumi di Bartolo Cattafi, fantasia tra le più accese ed enigmatiche e più esatte, di affascinante esattezza, dei nostri anni. Sembra scritta per Cattafi una delle Sei piccole storie poste all'inizio di Storie di Robert Walser uscito di recente in edizione Adelphi: «C'era una volta un poeta a tal punto innamorato dello spazio della sua stanza che sedeva tutto il giorno nella sua poltrona e covava le pareti che stavano dinanzi ai suoi occhi.. stava senza un pensiero nei lacci d'una fantasticheria infinita, in cui il suo umore non era né lieto, né triste, né allegro né malinconico, bensì freddo e indifferente come quello di un folle».

Tutto dunque è già stato detto e tutto con piena legittimità si ripresenta e ripete nei luoghi e nei tempi e nelle situazioni più diverse. La poesia di Cattafi, nata tra scarse ma intense letture e alimentata da molte curiosità e da un gusto avventuroso del viaggio, a partire da un certo momento si ridusse entro le quattro mura di un accanito ininterrotto lavoro quotidiano. Questa sorta di conversione dall'esterno all'interno, intervenuta allo svolto della vita del poeta non perse nulla dello splendore minerale che l'aveva distinta sin dall'inizio.

Al contrario, proiettò su una zona illimitata la frenetica captazione di sintomi, di allarmi, di segnali che uno sguardo sempre più acuto coglieva nel mondo organico e inorganico. Pareva una inesausta scorreria nella materia, dalla quale veniva da chiedersi ogni volta per quali vie, per quali processi analogici esplodessero figure e simboli riluttanti a ogni trascrizione letterale: un nesso inestricabile tra evidenza e mistero si imprimeva nella pagina. Detto altrimenti, era poesia visionaria che, a differenza di altre professatesi tali, non si esauriva nel proprio impulso ma imponeva al lettore la propria visione in un naturale equilibrio tra senso e espressività.

Un giorno Cattafi seppe con certezza di essere colpito dal male del secolo. E qui avvenne il fatto più stupefacente: nell'accettazione del proprio destino, tra simulazioni di speranza e dissimulazione dell'opposto, anche più strenuamente continuò il proprio lavoro. Aveva l'aria di un corpo a corpo ed era invece una graduale, quotidiana aspettazione della morte. Ma ancora più stupefacente fu che dal suo stesso stato fisico di condannato il poeta traesse nuove e non meno accese metafore. Tanto che solo ora, a luci spente, in questo come nel libro che lo ha preceduto, L'allodola ottobrina, possiamo discernere in quella selva presagio e rassegnazione: «Oh sì non alzo / abbasso le mie ali / ai Tuoi piedi mi metto / libero lieve occhi socchiusi / aspetto assorbo accetto / dall'ultimo al primo / i Tuoi soprusi». Questi versi – e non sono gli ultimi – portano la data 29/30 novembre 1978. Bartolo Cattafi è mancato il 13 marzo dell'anno successivo.

FEMMINISTA IN VERSI D'AMORE*

(A. Guiducci)

Un uomo, io nel caso specifico, legge con stupore e crescente turbamento, rimorso, senso di colpa, questo libro di Armanda Guiducci. Alla fine ne apprezza l'insieme, ma soprattutto ne ammira con sgomento la strenuità, la progressione, l'inesorabilità.

Apparso nel 1965 nella collezione mondadoriana del «Tornasole», il primo libro di versi della Guiducci fu visto come un non comune canzoniere d'amore: Poesie per un uomo. Sotto lo stesso titolo e riordinate con altro criterio, ventitré poesie trascelte da quell'opera costituiscono la prima parte delle tre dell'attuale. Le rileggo così come si presentano ora e mi sembrano diverse, e se possibile più intense. Come se, perso o tralasciato il contorno delle altre, avessero mutato accento a favore di un accento più fondo o l'accento battesse su situazioni e momenti con una diversa finalità.

Sono ancora poesie d'amore, quali possono apparire al partner, reale o immaginario, che così conclude: «non raccontò che amore»; ma oggi appaiono come discorso «sull'amore», dunque sulle sue crisi ed eclissi non meno che sui suoi rapimenti ed incanti, sul suo «adagio degradare» in chi vede «calare lieve l'eterna distruzione dell'innocenza racchiusa nell'amore».

Si tratta di una tematica aggredita frontalmente, molto più complessa e variegata di quanto l'accenno suggerisce: è il confronto, ossia l'unione e la disunione, tra l'uomo e la donna sul comune arduo terreno della quotidianità, banco di prova di ogni convivenza. Si intende bene come la parte successiva s'intitoli Le mutazioni; e qui siamo nel cuore del libro odierno: «Così si incomincia a morire: dentro gli altri, / poco per volta, a colpi di silenzio / e di buio precoce. Senza saperlo. / Così si disfa e si assottiglia l'anima».

Non so con quanta consapevolezza Armanda anticipasse col suo libro del 1965 quella che, meglio che lotta o contestazione o presa di coscienza, preferisco chiamare l'offensiva femminista. Certo ne è consapevole oggi; ma se mi lasciava (e mi lascia) freddino quando scriveva: «Che crollo costa, la parità con l'uomo», sono poi del tutto con lei, con la sua poesia, nell'accertare lo scatto e l'incisività con cui traspone il dato vissuto giorno per giorno in una visione più generale, nell'ordine dei rapporti primordiali. Quando cioè il pensiero, la riflessione ininterrotta accantona la problematicità per recuperarla vera, vibrante, tangibile nella metafora (il filamento della lampadina rotta, la somma delle «piccole morti incalcolate»). Oggi, più che dalla parte del «dire» il vento in poesia tira dalla parte del «fare», ossia dell'invenzione espressiva.

Alcune donne (tra i casi più recenti: la Frabotta, la Insana, la Valduga) alla pari con i loro colleghi di sesso maschile vanno in tale direzione. La Guiducci, che a volte tende a scostarsi dal proprio flusso esistenziale in omaggio alle ragioni della Donna – e lì riesce poeticamente meno persuasiva – trae dalla sua irrinunciabilità e necessità di fondo abbastanza forza proiettiva perché nel suo caso il dire in poesia sia di per sé un fare, ossia illuminazione, presa diretta sul lettore: mettendolo, se uomo, alle corde.

SE SANT'ARCANGELO FOSSE SPOON RIVER... *

(R. Baldini)

Sarà un effetto illusorio, ma rispetto alla poesia in lingua la poesia in dialetto un vantaggio lo ha di sicuro: il pregio della disinvoltura, libera da intoppi tra parole elette per via di tradizione e parole umili e dimesse: libera cioè da stridori di ardui accostamenti. L'agio che ne deriva, e dunque un'accentuata ricchezza anche tematica, finisce col favorire una vena narrativa all'interno di una pagina che per convenzione di generi si presenti come poesia lirica. Narrare in versi è del resto una tentazione ricorrente, a volte incidentalmente esaudita, a volte aggirata o appena simulata nell'attacco e nella ripresa di un motivo.

Nell'introduzione a La nàiva («La neve») Dante Isella non ha dubbi: i versi «in dialetto romagnolo» di Raffaello Baldini svolgono situazioni narrative. «Non nel senso di una poesia che punti su fatti, o eventi esterni, di un angolo di provincia..., ma in quanto essa ubbidisce alle tipiche modalità di ogni narrazione, alle esigenze di una concatenata successione di tempi.»

Sono d'accordo con Isella nell'escludere che questa raccolta sia in qualche modo assimilabile all'antologia di Spoon River. Mi fa semmai ricordare, esente com'è da uno schema precostituito, suggestivo ma un po' meccanico come quello di Lee Masters, il meno noto da noi Edwin Arlington Robinson, poeta americano nato e cresciuto in un paese del Maine, del quale mi piacerebbe riportare i versi concernenti un certo Richard Cory, ammirato da tutti al suo solo apparire in paese, tanto sfavillava camminando; che rincasato in una tranquilla notte estiva si piantò una pallottola nel cervello.

Un epilogo abbastanza simile, forse meno improvviso ma più impressionante, cito dalla versione in lingua, è nei versi finali di Tla butàiga («Nella bottega»): «S'era messo il fucile, / da quel che s'è capito, / sotto il mento. / E ha tirato. / Erano pallini dello zero, se lo sono mangiato. / Un po' di roba è rimasta nel cappello».

A parte il riscontro del tutto casuale, la prima cosa che si nota in Baldini è un'acuta facoltà percettiva di gesti, atteggiamenti, particolari fisionomici, accompagnata da una fitta, incalzante descrittività. È uno che narra con l'aria di esaurire il racconto nell'osservazione affettuosa di stranezze, tic, manie, fissazioni, cupidigie.

Ne esce una galleria di personaggi fortemente connotati nelle rispettive tipicità, ossessioni e nevrosi, ma come incoraggiati a prodursi e sostenersi nel ruolo da un occulto, ma quanto presente!, suggeritore. Presente nel fare evolvere la caratterizzazione in significazione, nel trovare la svolta rivelatrice, la stretta decisiva, in un episodio la sigla di un intero destino: mediante le risorse dell'intuito, dell'arguzia, della pietà.

Nella seconda parte del volume che è anche la più recente e dà il titolo al libro l'orizzonte tende ad allargarsi fermo restando lo sbocco, che è pur sempre il paese Sant'Arcangelo di Romagna. Di questo più ampio respiro sono esemplari poesie come E' malàn («Il rumore») e La nàiva («La neve»). Ma potendolo mi soffermerei punto per punto nella poesia Lòi («Luglio») su quella domenica 9 del mese di luglio, tra muro e siepe attorno al tavolino del tressette, in attesa della gran botta d'accompagno della carta vincente, sì che «nei bicchieri il vino ha tremato tutto, / e la cicala sul ciliegio / ha taciuto di botto dalla paura. / L'aria è diventata così leggera / che sul crocicchio si è sentito pigolare / il campanello arrugginito di una bicicletta, / e laggiù, ma lontano, / volare un aeroplano sopra il mare». È ancora vero, anche se raro, che tra suoni e silenzi

l'invenzione poetica non ha niente da invidiare al cinema.

PENSA ITALIANO, SCRIVE MILANESE*

(F. Loi)

QUAJCOSS

Ghè mort quajcoss tra nüm, cume l'amur,
'me 'n'aria che cul tas la se perd via.
Vurevum ben j òmm. 'Dèss, quj palùr
je vàrdum 'me quj cà ch'indifferent
passen i nüver, passa i gent, e passa
quel che del sogn a nüm ghe resta nient.

(Qualcosa. È morto qualcosa tra noi, come l'amore / come l'aria che col silenzio si disperde. / Volevamo bene agli uomini. Adesso, quei pallori / li guardiamo come quelle case che indifferenti / passano le nuvole, passa la gente, e passa / ciò che di un sogno a noi non resta niente.)

Scelgo la poesia riprodotta qui [sopra] non senza incertezza: anzitutto per l'idea troppo parziale che essa offre rispetto all'opera, ormai imponente, del suo autore: e poi perché il lettore non lombardo o addirittura non milanese potrebbe sentirsene impedito. Ma al lettore non lombardo o non milanese voglio dire che vale la pena di insistere. La piccola fatica che dovrà affrontare non è certo superiore alla diversa fatica che altri testi odierni comportano o impongono nell'individuare il marchingegno che li promuove. Di questi, in generale, rimane la traccia di una nozione, mentre la poesia di Loi agisce sulla memoria, tramanda un'immagine di sé collegata a un accento. Insomma, si fa ricordare per quanto direttamente e concretamente dice e non per la formula che propone o ipotizza. Ha, in altri termini, il respiro naturale della poesia, annulla al primo contatto, e fin tanto che il contatto dura, ogni questione circa il suo essere antica o moderna, pubblica o privata, corale o individuale, epica o lirica.

So bene l'obiezione che può essere mossa a questo tipo di reazione e di adesione. L'ha mossa a se stesso con molta chiarezza Franco Fortini nell'introduzione a Strolegh (Einaudi, 1975), il libro che ha fatto conoscere Loi al di là di una cerchia ristretta di lettori, e peccato non poterla riferire qui. Ma Fortini supponeva anche che nel quadro della poesia attuale il luogo da riservare a Loi sarebbe stato «riconosciuto soprattutto da una qualità di lettori che non dovrebbero piacergli e negato da coloro che della sua poesia più avrebbero bisogno». Ebbene, mi sento anomalo rispetto a questa distinzione, nel senso che non solo non nego, anzi esplicitamente riconosco e, nel riconoscere, dichiaro di trovarmi tra quelli che più ne hanno bisogno. Infatti uno che scrive versi stando in una città, e specialmente in una grande città, persegue tra le proprie ambizioni per lo più deluse l'idea di una poesia capace di sottrarre all'invisibile e al taciuto l'immagine articolata e molteplice di quella città e di farne una forma visibile.

Nella maggior parte dei casi (e io ne so qualcosa) ciò si verifica come di sbieco, per scorci episodici. Per illuminazioni transitorie nei casi migliori.

Muovendo dall'esperienza personale, che andrebbe illustrata fino al dato biografico, Loi punta alla totalità, in profondo e in estensione, su una linea che vede la compresenza del passato e dell'odierno. Aiutato in ciò dal dialetto? Parlano chiaro in proposito alcune dichiarazioni, ricavabili dall'autopresentazione dell'autore a L'angel (volume munito di un'ottima introduzione di Franco Brevini): «Credo di non essere posseduto da una lingua cosi profondamente, intimamente, come dal milanese... Il mio atteggiamento verso i dialetti è di semplice rispetto di quel che accade quando vengo travolto dalle immagini... Del resto, io penso in italiano...».

La contraddizione è solo apparente. Sull'uso che Loi fa del dialetto e sulle contaminazioni che esso ammette si potrebbe discutere. Ma quello che importa osservare qui è l'estrema flessibilità e duttilità che tale uso dimostra nell'incanalare in versi, e trasporre, i dati dell'esperienza vissuta tra storia e quotidianità, affetti e rifiuto, carità e condanna: abbastanza per essere visto non tanto come un'alternativa all'italiano, alla poesia in lingua, quanto come un'integrazione o piuttosto un sensibile, spesso stupefacente, allargamento del campo espressivo e dunque un acquisto di realtà alla poesia.

A PARTIRE DAL VISSUTO*

(G. Raboni)

Vexilla regis prodeunt inferni. Non so più dove, e a che proposito, ma certo negli anni attorno al '50, scriveva Montale che l'inferno del realismo doveva ancora incominciare. («E l'inferno è certo» – così chiudeva, già nel '34, seppure in altro contesto il primo dei Mottetti). Certo non parlava solo del realismo in letteratura, ma del colore che la realtà nella quale ci saremmo trovati immersi andava assumendo. Lui stesso aveva dato conferme a quella previsione e tuttora ne dà. A quel tempo Giovanni Raboni era ancora un ragazzo e non so se scrivesse già versi, ma è certo che la condizione «infernale» nella quale si agita la nostra esistenza è in lui un presupposto acquisito; e che ne ha una tranquilla coscienza, non per questo rassegnata e arresa. Senza demonismi personali o maledettismi, il suo lavoro di poeta si muove nell'ambito del realismo e da questo non potrebbe prescindere, ossia dall'inclinazione e istanza del realismo senza prefissi, per quanto controversa sia la nozione di poetica che le corrisponde.

«La morte ha sempre reso bene in moneta lirica.» Estraggo questa frase da uno scritto di Pier Giorgio Bellocchio dedicato all'itinerario poetico di Raboni in occasione dell'uscita d i Cadenza d'inganno. Si tratta di un'analisi rigorosamente stretta al suo tema e coinvolgente da parte di uno, ce ne fossero, che si dichiara non addetto ai lavori. È vero, la morte ha sempre reso in poesia (lirica, specifica Bellocchio non senza malizia). Dicevamo «la morte», «i morti» e pensavamo alla vita. Ornavamo di questo pensiero la nostra esistenza. Corteggiavamo la morte. Insomma guardavamo alla morte dalla parte dei vivi. Raboni la guarda dalla parte dei morti, si è addentrato in questa dimensione reale a cogliere non «la poesia della morte» ma il laido della morte; e l'osceno della vecchiaia invece dell'irreale, bugiarda, vacuamente consolatoria «poesia della vecchiaia». Sappiamo tutti che nella vita c'è un punto a partire dal quale l'idea della morte diventa

reale, quello in cui si sa con certezza, in concreto, in tutta la propria persona, che immancabilmente, ineluttabilmente moriremo. In Raboni questa certezza è ben presente, visibilmente implicita ogni volta che tocca questo tema. Soprattutto a questa luce impietosa vanno letti in Cadenza d'inganno, i due versi:

> Eppure, se ci pensi, in poche cose
> c'è meno dignità che nella morte

e più ancora in quest'altro, conclusivo delle Parti di Requiem:

> liberaci dall'estetica e così sia.

Nato e cresciuto in Lombardia, Raboni si è gradatamente scostato dalla componente più dubbia della cosiddetta linea lombarda, cioè dall'ingrediente geografico-affettivo di questa. E in quanto alla poetica dell'oggetto, o degli oggetti, che per convenzione l'accompagna direi che se ne è servito alla rovescia. In poesia l'oggetto può essere un pretesto risolto in impressione, ed è il caso più semplice. Oppure può essere matrice di sviluppi in origine impensabili dalla parte dei significati; caricarsi di significati ulteriori; assumersi il peso del non detto o indicibile; incrementare insieme al gusto della vita l'effervescenza dell'immaginazione; alonarsi liricamente e dissolversi in tale alone. In breve, chiediamo agli oggetti di rivelarci le nostre risorse e in cambio prestiamo loro le nostre parole. In Raboni, non sempre ma sempre più nell'ultimo Raboni, accade un fatto diverso se non opposto: gli oggetti sono lì nel loro enigma, nel loro indecifrato senso incombente. Si tratta di decifrarli fino al punto in cui sono loro, gli oggetti, a dettare a noi la loro parola nascosta articolandola in situazioni piuttosto che a farla esplodere in illuminazioni. No, non è questione di recensirli, ma una facoltà di analisi prevale semplicemente sulla pura intuizione: la critica contro l'infatuazione. La cadenza d'inganno contro il punto di fuga.

Nella poesia di Raboni non tanto si trovano versi isolabili e memorabili quanto l'articolarsi insinuante, agile ed energico appunto in situazioni; e l'organizzarsi in parti ben definite e scambiabili in teatro, in romanzo, come qualcuno ha osservato.

Esemplare, in Cadenza d'inganno, la gatta che si stira, si lava, si rotola, si spulcia eccetera e che «neutralizza il diavolo, che è la morte, dandosi da fare con la vita». Questo «darsi da fare» mi ha ricordato una lontana battuta attribuita a Ennio Morlotti che avrebbe voluto, nel dipingere, sentirsi un insetto dentro le cose. È un po', rispetto alle cose, agli oggetti, il piano sul quale si colloca Raboni nello scrivere versi.

Si è sempre tentati di dire che la poesia è uno strumento di indagine. Strumento o espediente, mezzo di identificazione o di autoidentificazione? Raboni sa quanto è sottile il diaframma, quanto precaria l'intercapedine tra consistenza e irrilevanza (non in senso estetico ma sociale), di questi gusci d'uovo «ornati con paesaggi lontani» che sono le poesie. Per carità, non facciamone una definizione e tanto meno, della poesia che conclude questa piccola raccolta, una poetica. Qualcuno ci liberi – è il caso di dirlo

facendo il verso a Raboni – dall'uso indiscriminato, e faziosamente discriminante, delle poetiche.

> Ti dai da fare, moltiplichi, dividi
> bianco con bianco, minaccia con sventura

Il tema ritorna nella terza delle quattordici poesie riunite in questo piccolo fascicolo nato sotto il segno del più freddo anno di grazia che accentua il suo freddo nell'implicito sarcasmo del titolo. Qui la propensione realistica, come al solito, non privilegia niente, né l'alto né il basso; ma al tempo stesso tutto le è possibile, anche dire il sogno in modi non trasognati, nella naturalezza del parlato. Dicendo naturalezza non ritengo di usare un termine generico ma di alludere a un registro definitivamente acquisito, in modo non equivoco, non evasivo, non autoriduttivo, non intenzionalmente dimesso, alla poesia italiana. Sembra a prima vista che in questo gruppo di testi brevi, probabile sezione di un futuro libro organico di Raboni, si insinui e prevalga una dimensione onirica. Il fatto non è nuovo in lui, ma non si tratta di uno «stato», di una direzione o di una scelta. Si tratta di un mezzo, se si vuole, sussidiario. E qui, altro che Lombardia. Un filo sottile e tenace congiunge Milano con Praga, Praga con Mosca, Mosca con Vienna. Potrebbe essere un diario con tutta l'occasionalità che il diario comporta, o meglio un giornale di bordo; ma sono messaggi da queste città, referti su frammenti di quotidianità concorrenti al quadro del reale che si va formando, che ancora non è storia ma a cui sappiamo che la storia lavora intanto che noi viviamo. Soggetti o oggetti di questa? Oggetti, per il momento, tra altri oggetti, persone comprese. Possibili soggetti nel momento in cui ci si «dà da fare» nel decifrarne gli enigmi. Può giovare al lettore sapere che nella prima, seconda, decima poesia siamo a Mosca, nella quinta a Vienna, nella sesta e tredicesima a Praga? E in tutte le altre, più o meno, a Milano? È detto anche per dire che, dimensione onirica o no, l'origine è sempre precisa, riscontrabile nel visto e vissuto.

ANCHE STANOTTE VOGLIO SOGNARE*

(G. Raboni)

Conoscevo già la quarta delle cinque sezioni di questo libro, quella che si intitola Il più freddo anno di grazia. Era stata oggetto anni fa di una pubblicazione a sé stante, per le cure di Giorgio Devoto, nelle Edizioni San Marco dei Giustiniani, di Genova. Anzi, insieme a una testimonianza di Enzo Siciliano, l'avevo accompagnata con una mia nota. Questa si intitolava A partire dal vissuto. Potrei riproporne il senso anche ora, ma fino a che punto?

Allora partivo dalla premessa che la poesia di Raboni si muove nell'ambito del realismo; ma poi, mettendo tutto o quasi tutto sul conto della «poetica degli oggetti», osservavo l'uso particolarissimo fattone da Raboni, alla rovescia. Dicevo: «gli oggetti sono lì nel loro enigma, nel loro indecifrato senso incombente. Si tratta di decifrarli fino al punto in cui sono loro, gli oggetti, a dettare a noi la loro parola nascosta articolandola in situazioni piuttosto che a farla esplodere in illuminazioni». E infine arrischiavo l'affermazione che a quella propensione realistica di base tutto fosse possibile, anche dire

il sogno in modi non trasognati: nella naturalezza del parlato vedevo insinuarsi e prevalere una dimensione onirica. Il titolo del libro recente lo conferma: appunto, Nel grave sogno.

Gli esempi si trovano con facilità, pescando tra i versi. Scorrendo le righe di Berceuse, un semplice scatto mnemonico mi riporta a certi versi di Rilke amati in gioventù nella pur vecchiotta, già allora, traduzione di Vincenzo Errante: «... fin che le cose tutte si confondono, / e sospiran tra loro, / quasi di già sognando: / Oh, come ci trasmutiamo, / di seriche tuniche grigie / vestendoci entrambe...». Ma quanta strada, o meglio quante diverse strade si diramano da lì. Raboni per suo conto a quel trasmutiamo detto dalle cose potrebbe sostituire – e non è proprio lo stesso – un suo «ci mascheriamo».

Infatti si può dire che oggi la sua arte più che dal menzionare e considerare il dato di origine, episodio, emozione o affetto che sia, prende le mosse dalla cancellazione dello stesso, serbandone o recuperandone solo le tracce, le scaglie, i riflessi, le scorie anche infime, per ricomporli in un quadro diverso. Non è questo che avviene quando, come immersi in una trasparenza subacquea, ci sforziamo di ricostruire un sogno? oppure nel mezzo sonno ci apprestiamo, quasi prevedendolo, a fabbricarlo?

È quanto mi suggerisce l'atmosfera generale di questo libro. Tutto resterebbe nell'informe senza l'intervento in esso di una sorta di musica che magari forzando la sintassi non si applica, come troppo spesso impone il vezzo di presunte novità, allo scempio delle parole. Un vischio di tenerezza straziata si distende, non livellando o uniformando ma lasciando aperture in una ricca varietà di esiti singoli, sulle poesie con cui il libro si articola. Dall'occultamento dell'origine biografica ed emotiva alla pregnanza della visione il salto non è da poco; ed è ancora una volta, amalgama tra miraggi, falsi scopi, ambiguità, straniamenti, la naturalezza del parlato.

CUORE FA RIMA CON INTELLIGENZA*

(V. Lamarque)

ANDAVI IN CHIESA

Andavi in chiesa per sposarti un'altra volta.
Con la stessa persona di prima.
Io stavo in mezzo agli invitati
ma anch'io ero vestita da sposa.
Certi si confondevano e fotografavano me
ma tu chiarivi immediatamente l'equivoco.

Non so niente di Vivian Lamarque, dico della persona, e questo è già un bel fatto. Sicché mi sono trovato senza alcun dato di riferimento a tu per tu con un libro tutto godibile, che ho letto avidamente di pagina in pagina senza un attimo di sazietà. Leggere un libro di versi tutto di seguito in una volta sola non è, almeno per me, un fatto frequente. Questo, fondato sul recupero e un'accorta distribuzione di singoli «pezzi" sottratti alla loro cronologia effettiva, finisce col farci partecipare a una storia personale magari facilmente

decifrabile nelle sue fasi. Ma non è una storia che si vesta o si camuffi con dei versi: al contrario, nasce e piano piano si impone da una poesia all'altra, in una successione che quasi non ammette una sosta su questo o quel testo da privilegiare rispetto ad altri, sebbene sia poi inevitabile eleggere le proprie favorite come avviene per tutti i «canzonieri».

La poesia riprodotta in queste pagine rappresenta il libro sì e no. È a prima vista un piccolo enigma di identificazione dei personaggi in gioco (sono tre, sono due di cui uno sdoppiato?), ma più evidentemente deve la sua nascita al riflusso di un sogno. In un'altra poesia si parla di due «che si erano innamorati reciprocamente» e l'uso ravvicinato di quel verbo e di quell'avverbio l'affascina e la coinvolge, vorrebbe pronunciarli anche lei uno dopo l'altro e «... pensa / resto lì incapace / stordita come un bambino da una lingua straniera». E ancora (Poesia illegittima): «Quella sera che ho fatto l'amore / mentale con te / non sono stata prudente / ... mi è nata una poesia illegittimamente / ... mentre non sospetti niente di niente / sappi che ti è nata una figlia».

Parlavo di gioco (di personaggi in gioco) e di sdoppiamento. Non siamo alle metamorfosi delle favole ma poco ci manca, tanto che la «storia» è punteggiata da citazioni da Perrault. Ossia, ci troviamo davanti a una storia di «grandi» riportata agli attucci, bronci, moine, sillabazioni puerili: al livello puerile. Con candore e malizia, ossia con finta ma irresistibile semplificazione delle cose «serie» tale da convincerci che a quel livello si vede più chiaro, con voce ardita e implorante a un tempo, da Pollicino al cospetto dell'Orco, a un certo punto ci avverte: «Dell'intelligenza del cuore / vi interessa poco / nulla. / Io vi sono marziana».

L'intelligenza del cuore, quella in cui tanto fidava un Alain Fournier e che tanto lo distingueva, nella Lamarque è fonte continua di analogie, tramite fulmineo tra il cuore, il pensiero, la memoria, tra il grande e l'impercettibile; e non ad altro, a questa forza analogica in lei chiaramente nativa, si debbono le sue arguzie, le sue allusioni, i repentini rovesciamenti di fronte per cui a volte due versi a chiusura di una cantilena quanto mai puerile arrivano imprevisti come una coltellata: «insomma affinità elettive poche pochine nessuna / (sarà per questo che brilli così nel mezzo del mio cielo?)».

Se si pensa (ma «honni soit qui mal y pense») a come furoreggiava nei salotti degli anni Trenta il Toi et Moi di Paul Géraldy, non si vede perché in circostanze fortemente mutate non debba avere larga fortuna, al di là dei salotti, un libro ben altrimenti vario, vivace, inventivo come questo.

A puro titolo di documentazione ricordo che al medesimo è stato assegnato quest'anno a Viareggio il premio «opera prima» per la poesia. Da ultimo, una nota. È raro trovare una così felice coincidenza tra natura del testo, titolo e foto di copertina. Complimenti al fotografo.

POESIA PER CHI?*

Ho letto non so dove o forse solo sentito riferire queste domande polemicamente stupefatte: «Ma come? Si pubblicano poesie come queste e la gente non si mette a ballare per le strade?». Vengono da una scrittrice famosa a proposito della comparsa

delle poesie complete di un poeta coevo. Vorrei chiedere a mia volta: quale gente? E quanta, tolto il manipolo degli ammiratori?

A guardare le cose dall'interno non c'è da meravigliarsi di quella meraviglia; e volendo seguire il paradosso, che è tale solo in termini pratici, solo se rapportato a taluni dati facilmente accertabili, si può tranquillamente affermare che l'aneddoto riferito poco fa rende metaforicamente, con buona approssimazione, sia le aspirazioni sia le frustrazioni della gran parte di quanti scrivono versi oggi in Italia. Penso che il tema sia più serio di quanto non dica il suo aspetto esteriore, cioè la sproporzione per difetto tra la fame di successo e le condizioni concrete atte a verificarlo e a renderlo tangibile. È abbastanza probabile anzitutto che il successo non sia oggi altro che il pallido surrogato del tramontatissimo e malfamato mito della gloria poetica; ma appunto per questo, o anche per questo, il successo come tale, voglio dire nella sua accezione corrente, non mi pare che riguardi o possa o debba riguardare i poeti e la poesia.

In quanto alle frustrazioni, almeno alle più apparenti e verificabili, bastano tre semplici constatazioni:

– la poesia è oggi sentita come un fatto puramente esornativo da editori, giornali e mezzi di informazione in genere;

– la poesia (parlo della produzione poetica dei nostri giorni) per essere tollerata nell'ambito della cronaca e dell'informazione di superficie finisce col doversi valere di un supporto che le è estraneo, cioè della presenza dietro o a fianco di essa di un fatto di altra natura, di una controfigura ideologica o mondana, quando non di un'aneddotica o di un'autoregia;

– la situazione di un poeta giovane o nuovo non è meno drammatica di quanto lo è, rispetto alla possibilità di lavoro, quella di un neolaureato.

Con questo so di non aver detto niente che già non si sappia. Non ho inteso fare una denuncia, ma solo rammentare un certo stato di cose.

Sarebbe un ben misero obiettivo il semplice ribaltamento di questa situazione di fatto. Se editori, giornali, mezzi d'informazione in genere dessero più spazio e più attenzione alla poesia (parlo sempre dell'odierna produzione in versi), se la piena poetica non trovasse argine al proprio corso, le cose – ritengo – non migliorerebbero granché, e non sarebbe nemmeno un bello spettacolo. Si tratta dunque di suscitare un interesse che non c'è? di creare stimoli che non esistono? È assurdo supporre che quanto ho esposto costituisca o debba costituire problema. Più precisamente: la diffusione o piuttosto la disponibilità dei libri di poesia va comunque aiutata; ma non mi pare abbia senso porsi come problema da risolvere il risalto, il posto della poesia nel nostro mondo di oggi. Vale invece la pena di chiedersi come e da chi sia recepita, quali siano il senso e i modi della sua sopravvivenza. E per questo parliamo di altre, più sottili, frustrazioni.

La nostra generazione ha visto via via dissiparsi l'illusione che con l'acqua della poesia si potesse dare da bere agli assetati. Ha visto fornire in quantità modelli, poetiche e proposte allo studio e alle registrazioni degli estetologi, in una concatenazione di operazioni letterarie, anche quando queste si mascheravano di «altro»; ha insomma visto l'interesse «operativo» e congetturante prevalere su ogni altra possibilità di impatto e di «fruizione». D'altra parte nemmeno il lavoro poetico è sfuggito alla legge dell'usura

rapida per cui un'opera divora l'altra ed è a sua volta divorata. È come se avesse perso il dono della memorabilità dei suoi testi, cioè quella specie di citazione spontanea con cui l'esistenza sembra riecheggiare a distanza, almeno nella memoria e nella coscienza individuale, e convalidare il lavorio di scavo della poesia. Non credo che si tratti solo di insufficienza o logoramento del mezzo.

Occorre dire che a partire da un certo punto in poi c'è stato e c'è tuttora in una parte di quanti scrivono versi, anche limitatamente a certi tratti della loro esperienza della vita pubblica, l'impulso a mutare con la loro opera qualcosa della realtà circostante. In altri ancora tale impulso diventa giustificazione, l'unica concepibile come contributo alla lotta di classe, dell'opera stessa. Non intendo discutere ora la consistenza, cioè il realismo o l'irrealismo, di tale posizione. Dico solo che diventa sempre più difficile verificarne gli effetti, cioè le possibilità di presa concreta su qualcuno o qualcosa. Mi fa pensare a un'artiglieria che offra il suo concorso di fuoco a una fanteria che non ne fa richiesta perché non ne ha bisogno o ha bisogno di altri mezzi. Né vale citare, è ovvio, i pochi casi in cui l'elemento spettacolare ha preso il sopravvento, indipendentemente dal valore effettivo, sulla sostanza poetica.

Su un versante addirittura opposto c'è una specie di fatalismo emotivo: la speranza nell'interlocutore invisibile, la navigazione alla cieca verso i rivieraschi di una sponda ignota, ma che si suppone esistente da qualche parte, i quali raccoglieranno e rilanceranno il messaggio contenuto nella classica bottiglia. Qualcosa di simile confortava la passione di noi che scrivevamo o cominciavamo a scrivere versi durante il ventennio. Con una differenza: che allora ci si dava la voce da una città all'altra e gli interlocutori erano noti, la poesia diventava un segno di riconoscimento e questo, per allora, ci bastava. Naturalmente non ci sarebbe più bastato in seguito, in una situazione che in teoria si presentava infinitamente più aperta.

Della situazione di prima parlavo giorni fa con un amico, osservando che se non altro qualche calda e duratura amicizia ne era nata, come avviene talvolta, indipendentemente dal senso della guerra, tra compagni d'armi. Non c'è – concludevo – molto di cambiato (sebbene intanto pensassi al vigente tipo di solidarietà generazionale e alle prospettive che ne escono: di solito ingenerose verso i fratelli maggiori di età, se non verso i padri, con alcune concessioni ai nonni, troppo remoti per dare disturbo). Ma l'amico osservava a sua volta che oggi i poeti nei rapporti tra loro sono come degli scienziati di scienze molto particolari che si scambiano informazioni sul corso e sui risultati di loro particolarissime ricerche, destinate a rimanere nel loro ambito molto concluso, senza alcuna possibilità di applicazione. In altri termini e per altro verso la sorte migliore che può toccare oggi a un testo poetico sembra essere quella di offrire materia di studio a studiosi in definitiva più prestigiosi e agguerriti nell'uso dei loro strumenti di quanto non lo siano i loro fornitori di materiali. Insomma quanto più si affina lo specialismo tanto più si fa angusta l'area potenziale di espansione della poesia.

Non è certo un buon segno che il discorso sulla poesia prevalga nettamente sulla poesia. Ma non c'è dubbio che se agli occhi del pubblico qualificato qualcosa riscuote ancora un minimo di interesse, questo è appunto il discorso. Per discorso intendo la congettura attorno ai probabili sviluppi dello scrivere in versi. In tal caso i testi non sono

che punti d'appoggio, in positivo come in negativo, mere esemplificazioni di quel discorso. Sarò monotono, ripetitivo a costo di apparire semplicistico tanto da trascurare l'obiezione che se questo accade significa che questa è la tendenza profonda e inevitabile del tempo che stiamo vivendo, una fase da attraversare comunque – e tanto peggio per i poeti e per la poesia se non sanno produrre la mossa vincente, tale da sbarazzare il terreno dalle congetture. Personalmente, e certo tendenziosamente, sono portato a detestare e a contrastare la piega di cui sopra. Aggiungo, tengo a precisare, che vedo con insofferenza la trasposizione di criteri di distinzione politica, l'applicazione di metri politici alla qualificazione delle forme della poesia, anche se non ho niente da obiettare a chi avendo scelto una forma ritenendola progressista se ne sia fatto una bandiera. In parole più semplici non credo al valore obiettivo di una distinzione di partenza tra forme progressiste e forme non progressiste perché la considero astratta. Allo stesso modo sono per lo meno diffidente – e sarà perché ho smesso da tempo di vedere un'identificazione di base tra i poteri della poesia e le probabilità dell'azione – di fronte ai modi con cui si presume di interpretare e magari di vaticinare il corso della poesia nel suo farsi in rapporto con la realtà. In questo senso la storia è beffarda, o almeno si dimostra tale non appena ci è dato di viverla retrospettivamente.

Se polemica c'è stata in questi anni sulla poesia – ma è stata una polemica indiretta, condotta su piani diversi e quasi sempre con armi non omogenee – si può dire che si è svolta tra fedeltà a se stessi e spirito di ricerca. Un luogo comune o, se volete, una moda fa sì che il secondo termine sia privilegiato, anche politicamente, rispetto al primo. La pratica annulla lo schema che ho appena accennato, non ammette che diventi un'alternativa perché di fatto non si dà l'uno senza l'altra, sebbene il loro rapporto, la collocazione all'interno delle singole opere, varii da un'opera all'altra. Tralascio il discorso sulle tendenze, sulle opzioni a favore della comunicazione piuttosto che dell'espressione oppure dell'invenzione o ancora del «formare in poesia» come usava una decina d'anni fa.

Nessuna congettura può ristabilire il rapporto con un uditorio di cui ogni giorno che passa accerta, se non la mancanza, l'impossibilità di individuazione non occasionale o non strettamente professionale.

Detto questo, dovrei dire anche che per sua natura la poesia si autoesclude dal consumo? Non voglio dirlo perché vedo il pericolo di un implicito aristocraticismo, involontario o meno. Dico solo che giustamente la poesia non può non rifiutare le regole odierne del consumo perché esse si identificano inevitabilmente col consumismo. Le respingono infatti le frequenti iniziative di poesia underground, ma quante di queste significano autentico rifiuto dell'industria culturale e quante non sono invece indispettito ripiego sotto la veste del diniego? Sono le regole stesse del consumo a determinare l'isolamento o, se si preferisce, l'isolazionismo della poesia. Occorre rifiutare quelle regole ma al tempo stesso finirla di considerare la poesia un corpo separato. Questo non è detto al pubblico, qualunque esso sia, è detto ai poeti, agli scrittori di versi a cominciare da me: nell'inveterata tendenza a esistere socialmente in quanto poeti, mi pare di individuare la nostra parte di responsabilità nello stato di cose di cui soffriamo in quanto individui che operano scrivendo versi.

L'attenzione torna a spostarsi qui sull'interlocutore o, se si preferisce, sul destinatario.

E peccheremmo di ingenerosità se non tenessimo conto della fascia, sia pure ridotta, di partecipazione e magari di consenso non cercato in cui saltuariamente s'imbatte il lavoro di ognuno di noi. D'altra parte, nella stragrande maggioranza dei casi, sappiamo che si tratta di confratelli o di colleghi potenziali, sicché il cerchio inesorabilmente si chiude sul pubblico che noi siamo per noi stessi.

«A correzione di questa ipotesi di sconsolatezza» mi scriveva tempo fa un altro amico «potrebbe addursi l'altra ipotesi rozzamente ottimistica: ma no, non è vero, "milioni" di persone amano la poesia ecc. Essa non è completamente infondata, né del resto infirmabile dalla pur legittima supposizione che questi «milioni» scrivano o aspirino a scrivere versi a loro volta.» E qui l'amico aggiungeva tra parentesi: «che male c'è? a chi fanno torto? forse all'autocoscienza di eccezionalità dei "veri poeti"?».

Infatti, vorrei aggiungere io, le cose sono sempre andate così. Più o meno. La poesia non ha mai dato esplosioni immediate accertabili quantitativamente, ma caso mai esplosioni sotterranee, lente, frenate. Si è infiltrata, si è insinuata, si è proposta e riproposta. Solo che, a parte la forza competitiva addirittura schiacciante, e in realtà così dubbia, di tanta narrativa nelle abitudini e nelle preferenze odierne, tutta una serie di esplosioni di altro tipo tende a ridurre al silenzio la poesia: i vari prodotti della civiltà dell'immagine per ciò che essi hanno di autentico e per ciò che essi hanno di parassitario, non escluse alcune forme di alto parassitismo oggi dilagante: mistificante nei suoi stessi propositi di demistificazione. (Discorso, questo, che si può ripetere per altri prodotti e tendenze prettamente letterari). Per altro verso, se mai la poesia ha preteso sia pure implicitamente di informare e di comunicare, oggi essa vede ridotta al minimo la sua zona di irradiazione in tal senso dall'infittirsi e dallo strapotere dei mezzi di comunicazione e d'informazione. Sono cose da tempo note, ma sempre più imponente è la sproporzione.

A quella che vedo come tendenza profonda della poesia – diciamo: dell'operare in versi – mi pare corrisponda oggi la sua massima carenza; non tanto nella facoltà di comunicare quanto piuttosto in quella di accomunare. Sottolineo questa proposizione. Che cosa oscuramente vuole se non questo un poeta, uno scrittore di versi, nel tendere a un uditorio invisibile, a una folla inesistente che tuttavia egli non può non supporre esistente e presente? Quantunque si sappia di non poter in alcun caso contare sull'unisono di vibrazione di un pubblico di spettatori all'uscita da certi film o sull'afflusso di una folla giovanile mai sazia come quella che per un concerto jazz ha invaso nei giorni scorsi una piazza d'Italia. Sono appena due esempi, il corrispettivo fugace e imperfetto di quella forza accomunante che sembra essere sfuggita per sempre alla poesia. Forza accomunante: cioè la facoltà di raccogliere altri, e se stessi con altri, attorno a qualcosa – e che sopravvive all'interno del lavoro di ognuno, come bisogno o ricerca o nostalgia di presenze senza cui quel lavoro non si darebbe o sarebbe bruciato all'origine.

Non è una necessità che si possa imporre. È giusto impegnarsi perché i libri di versi siano il più possibile a portata di chi li cerca e li vuole; ha molto meno senso, allo stato dei fatti, battersi perché sia dato più spazio d'attenzione alla poesia. Solo la sostituzione dei valori oggi in crisi o già disfatti nella coscienza comune mediante altri valori potrà stabilire o ristabilire la naturalezza del rapporto e dunque la sua necessità. Avremmo

allora lo scioglimento, del tutto augurabile, del partito dei poeti, più in generale la liquidazione di quella piccola società nella società che è la società letteraria, e con essa le sue gerarchie, liturgie, piccoli mercati, l'assorbimento del personaggio poetico a favore della semplice circolazione dell'opera? Oppure, e all'opposto, perché neppure questo è da escludere, le energie oggi profuse e disperse nella tensione illusoria dell'arte saranno recuperate o assorbite nella semplice, non più scissa, non più dimidiata, configurazione e qualità umana?

Si tratta di ipotesi molto vaghe; ma sono le sole che mi sento di esprimere. Di certezze, poi, ne conosco una sola e si fonda su una contraddizione: che cioè chi opera oggi in questo campo opera in un rapporto immaginario; ma insieme tale immaginazione è essenziale al suo lavoro, tanto da legittimarne nel grado della sua tensione contenuti e forme.

IL LAVORO DEL POETA*

Stento a chiamare lavoro vero e proprio quella serie di operazioni microscopiche e silenziose che uno compie dialogando con se stesso, in ciò favorito dal caso, stimolato da un incontro fortuito, da un volto, da un gesto, da un suono, da una rivelazione improvvisa che muova da un oggetto magari passato inosservato in precedenza, e perché no? da una lettura (di una riga piuttosto che di un capitolo, di una pagina aperta a caso piuttosto che di un libro intero): lontano dunque, in questa fase, dalla carta e dal tavolo. Da questo punto di vista ciò che qui viene detto del poeta ha soltanto alcuni tratti in comune, che so? con quello del pittore e dello stesso narratore. Questo per quanto mi riguarda e naturalmente, come vedremo, non per tutti è così; al contrario, direi che oggi se appena mi guardo intorno, lo è sempre meno. Una delimitazione di campo è in ogni modo necessaria a questo punto. Essa ha per oggetto la fase cui accennavo prima, ossia il momento o il periodo idealmente preliminare alla formazione di un testo ma anche, come pure vedremo, fiancheggiatore di quella.

Rientrano di diritto nell'assetto del fiancheggiamento l'operatività con intento d'arte del traduttore di un testo poetico e gli interventi a posteriori da parte dello scrittore di versi su un testo poetico che lui ritenga compiuto: attività, queste, delle quali non si stenta a parlare in termini di lavoro, ma che ritengo di dover escludere dal campo di osservazione. Anche perché diversamente finirei con lo sconfinare in analisi di strutture, mezzi ed esiti espressivi, dato e non concesso che fossi in grado di farlo. Perché qui, è bene dirlo subito, non tenterò definizioni ma mi limiterò a fornire descrizioni.

Mi facilita il discorso una citazione dal primo Ungaretti:

> Quando trovo
> in questo mio silenzio
> una parola
> scavata, è nella mia vita
> come un abisso.

Lascerei da parte lo scavo e l'abisso per portare l'attenzione sul silenzio e sul trovare. Trovare è anche cercare? Il trovare presuppone il cercare? Il silenzio di allora di Ungaretti, che vedo piuttosto come un'attesa febbrile, sembrerebbe escluderlo; ma l'insieme dell'opera di Ungaretti ammette, anzi per certi aspetti impone, il rapporto tra cercare e trovare, si muove – in particolare da Sentimento del Tempo in poi – sull'arco di una continua oscillazione tra quei due termini. I pochi versi che ho citato formano una linea di cresta, si pongono come un crinale tra due versanti di sperpero – precedente e successivo – della parola, hanno costituito una sorta di abito mentale, ma anche di condizionamento e di remora espressiva, per almeno due generazioni: a guardar bene, quando Quasimodo scriveva «avara pena tarda il tuo dono / in questa mia ora / di sospirati abbandoni» non rincarava forse la dose fornendo al tempo stesso la versione vulgata della confessione ungarettiana? Ma qui, proprio per gli sviluppi del discorso, mi interessa un'altra osservazione che gli stessi versi suggeriscono. Essa contempla l'insinuarsi nel testo della coscienza dell'atto poetico come fenomeno ed evento e dei modi di questo. Il fatto non era nuovo, se ne trovano tracce più che lampanti a partire dagli stilnovisti. Ma quando la coscienza del fenomeno e dei suoi modi fa corpo e testo e addirittura la riflessione sul farsi del testo si pone come oggetto del testo stesso, eccoci allora davanti a un sintomo ricorrente e tipico del nostro tempo, a volte in modi inquietanti per non dire prevaricanti. Ne vedremo in seguito un esempio particolarmente vistoso e a modo suo affascinante.

Per tornare alla parola trovata, vediamo che cosa ne dice Ungaretti in una brevissima nota: «Ho sempre distinto tra "vocabolo" e "parola"... Trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbarne né riuscire a conoscerne il segreto». Forzando un poco si potrebbe istituire un parallelo con una distinzione analoga tra il ricordo, come fatto statico e ripetitivo e la memoria come elemento dinamico, luogo di confronto tra il vissuto e la sua ripercussione secondo un processo che ha come meta o miraggio una sorta di alta fedeltà ai moti interiori. Un ultimo ricorso a Ungaretti consente di affrontare più da vicino il tema di cui ci stiamo occupando. Si domanda infatti Ungaretti a un certo punto della sua riflessione: «In quale poeta il punto di partenza non è nella sensazione?». Vera o non vera l'implicita affermazione alla quale mi sento di aderire in termini di esperienza e di prassi personale, è chiaro che parlare di lavoro poetico significa tentare di risalire il percorso che dal punto di partenza accennato sbocca nell'articolazione e nell'insieme del testo quale ci si offre nella sua oggettività.

Passo dunque a un primo esempio riportando un brano da una lunga poesia del neogreco Giorgio Seferis. La poesia, o se si preferisce il poemetto, si intitola Il Tordo:

> Udii la voce
> mentre guardavo il mare per discernere
> un vascello affondato da anni: si chiamava Il Tordo:
> un naufragio da poco: le alberature rotte
> fluttuavano sbieche nel fondo, come tentacoli
> o memorie di sogno, indicando lo scafo,

bocca opaca d'un gran cetaceo morto
spenta nell'acqua. Attorno
si dispiegava una bonaccia immensa.
Altre voci, a vicenda, a poco a poco
seguirono...

Fortuna vuole che il mio approccio sia confortato da certe pagine di diario che rilevano la genesi di quella poesia e da una lettera che ulteriormente la commenta. «Quando scrivevo Il Tordo» dice Seferis nella lettera «non avevo coscienza precisa dei particolari così come ora li annoterò.» Annota infatti nel Diario:

> Ecco fra l'isoletta e la costa sommerso Il Tordo. Solo il fumaiolo emerge di poche dita dall'acqua. L'affondarono per non farlo prendere dai tedeschi. L'acqua, appena increspata, e il gioco del sole hanno fatto sì che il vascello sommerso, coi suoi alberi rotti... fluttui ora come un vessillo, o un'immagine opaca dentro il cervello.

Questo, il semplice dato vissuto e sottoposto a una prima elaborazione (il vessillo, l'immagine opaca dentro il cervello). Ma poi nella successiva indicazione data dalla lettera:

> Vedo le alberature come le frecce che si tracciano sui cartelli ad indicare la strada: la strada per il «paese dei sogni».

È un'indicazione sommaria, tanto che il paese dei sogni è messo tra virgolette, ma rende conto del tragitto, dello scatto, del salto, soprattutto della concatenazione di cose, dimensioni, enti per se stessi reciprocamente estranei, eterogenei, distanti. Importava stabilire la cosa e la sensazione della cosa, tenere lo sguardo su questa, sapere che attorno le si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro – qui è il caso di dirlo, sebbene resti in gran parte invisibile – di accentuazioni, riduzioni, scarti e di nuovo accentuazioni. Più precisamente con altre parole di Seferis:

> Quando arriva il momento di creare qualcosa, la bussola... è l'istinto che sa, prima di tutto, trarre alla luce e sommergere nella penombra della coscienza le cose, i toni... che occorrono o non occorrono, o che occorrono solo perché nasca quel qualcosa: la poesia. A quei materiali l'autore non pensa più: li palpa, li soppesa, ne tasta il polso. Quando l'istinto è maturo a mostrare la via, il sentimento più ardente può diventare rovinoso e inutile come il pensiero raggelato: può dare balbettamenti. La poesia, dal punto di vista tecnico, la definirei «logo armonico» ponendo l'accento più forte sull'epiteto, inteso nel senso del nesso, della concatenazione, della corrispondenza, dell'opposizione fra un'idea e l'altra, fra l'uno e l'altro suono, una e l'altra immagine, l'una e l'altra emozione.

Fin qui, Seferis.

Lo sguardo iniziale sul relitto si è dunque aggregato una voce, questa voce altre voci; e il lettore che segua, per usare un'espressione di René Char, la linea di volo dell'intero

poema, la vede determinarsi per effetto di una vera e propria spinta costruttiva; ma questa spinta, se la scomponiamo nei suoi elementi, è l'opposto di qualunque programmazione: è la registrazione di una reazione a catena, spontanea ma controllata.

Quanto esposto sin qui non tende a dare un'immagine della poesia di Seferis, bensì a illustrare, mediante un esempio che mi sembra pertinente quanto più si appoggia a una precisa documentazione, il comportamento di Seferis in rapporto alla sua volontà espressiva. L'avvertimento vale anche per l'esempio che seguirà, non solo documentato, ma ultradocumentato come vedremo. Tuttavia prima di arrivarci vorrei produrre una sorta di spaesamento rispetto all'esempio illustrato in precedenza contemplando di passaggio il caso di uno scrittore, momentaneamente immaginario, che lavori stando rigorosamente al chiuso e che al rapporto col mondo sensibile abbia sostituito la consultazione del dizionario e di qualche libro di storia naturale; e allo sguardo sul paesaggio l'osservazione minuziosa, magari maniacale, di una minuscola foto ingrandita da una sfera di vetro o che si fissi su qualcosa che non è affatto una scena reale ma una qualunque riproduzione: ad esempio la facciata di un albergo liberty figurante nell'intestazione di un foglio di carta da lettere.

Lo stesso scrittore, disponendo di mezzi economicamente cospicui, ha viaggiato mezzo mondo. Eppure dirà che niente di quei viaggi ha fruttato alla sua opera e che in lui l'immaginazione è tutto e che tutto la sua opera deve all'immaginazione. Questo termine molto dubbio e controverso cesserebbe di essere tale se appena si guardasse all'origine, così diversa da quella di cui ci parla Seferis, delle concatenazioni cui essa a sua volta dà luogo e del loro diversissimo modo di sviluppo. Ecco: diranno che in lui «il linguaggio, non più strumento, si è sublimato fino a divenire oggetto d'immaginazione» e che egli ha lavorato a formare miti, ossia favole, ossia invenzioni di vicende, a partire dalle parole. Insomma, lo scrittore di cui stiamo parlando, trova l'origine della sua immaginazione, e ne è sollecitato, nell'universo delle parole anziché nella presa diretta sulla fisicità e sullo spettacolo del mondo. Gli esperti hanno capito da un pezzo che sto parlando di Raymond Roussel, gran produttore di macchine di parole, macchina di parole egli stesso, prodigo nel largire a una presunta posterità la formula, il meccanismo, il marchingegno dei suoi ritrovati mediante un intero libro apparso postumo: Comment j'ai écrit certains de mes livres. Sono famosi gli esempi che egli porta del proprio procédé, che è certo più di un comportamento e molto più di un'attitudine. «Sceglievo» dice Roussel «due parole quasi simili (da far pensare ai metagrammi). Per esempio billard e pillard, ossia "bigliardo" e "predone" (irresistibile qui il ricordo del nostro Landolfi e della sua Bière du Pêcheur). Poi» prosegue Roussel «aggiungevo altre due parole simili ma prese in due diversi significati, e ottenevo così due frasi quasi identiche:

– Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard

– Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard»

dove lettres ha il valore, rispettivamente, di "segni tipografici" e di "missive"; blanc di "gessetto" e di "uomo bianco", bandes di "bordi del tavolo" e di "orde guerriere". E così

via.

Ci è così consentito di identificare la molla di ciò che Roussel chiama immaginazione e che si scatenerà – e concatenerà – mediante un processo essenzialmente associativo, ovvero di associazioni di idee – nella fattispecie: di spunti episodici, trovate narrative – provocate dalle parole. È appena il caso di notare come sia implicito qui il crollo di taluni idoli, a cominciare dalla cosiddetta ispirazione, termine assolutamente logoro a meno di identificarlo, più appropriatamente, con una messa a fuoco o messa a punto del magma delle parole in fermentazione. Insieme si procede a una, chissà quanto consapevole in Roussel, liquidazione di alcuni lasciti romantico-ottocenteschi, quali la spontaneità, la naturalezza, l'immediatezza, del resto già impugnati e messi in crisi da Baudelaire. In particolare si dissolve la stessa centralità del sentimento (e su questo punto abbiamo inteso che anche Seferis è d'accordo); e in quanto alla sensazione e alle emozioni come tali è da escludere di poterle trovare all'origine del testo. Avranno caso mai una collocazione diversa, di là dal testo, ossia nella reazione del lettore. Sicché a questo punto la facoltà che presiede alla scrittura ha smesso di emanare da una sorta di benedizione dall'alto e si apre su un potenziale di produttività all'infinito. Mentre Seferis ci fornisce dati di partenza lasciando il resto nell'ombra o affidandolo all'osservazione degli esiti specifici, Roussel ci comunica in chiaro il suo procédé, tanto che a questo punto ci sentiamo ammessi nemmeno in punta di piedi nel laboratorio e cade ogni imbarazzo a parlare del lavoro del poeta, quanto più questo è localizzabile e si svolge sotto i nostri occhi.

Non insisto sul caso Roussel, appunto perché ha tutte le caratteristiche del caso, abbastanza per dividere o incrociare tra critica letteraria vera e propria e analisi di un comportamento psichico aberrante l'attenzione che gli è stata e gli viene dedicata.

Veniamo dunque all'esempio che avevo annunciato. Si tratta di Francis Ponge, del quale non si può dire che goda di larga risonanza in Italia, tranne che presso gli addetti ai lavori; e questo nonostante la presenza di due libri capitali, rispettivamente editi, entrambi con testo a fronte, da Mondadori nel '71 e da Einaudi nel '79: il primo, a cura di Bigongiari e con traduzioni dello stesso oltre che di Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti col titolo Vita del testo; a cura della Risset e col titolo Il partito preso delle cose, il secondo. Per l'immagine complessiva e per una analisi approfondita della poesia di Ponge non posso fare altro che rimandare alle rispettive introduzioni di Bigongiari e della Risset.

Per rimanere in tema e dato che come ho detto siamo ormai in pieno laboratorio, mi appoggio al curioso documento rappresentato dal libro che ho davanti a me: Comment une figue de paroles et pourquoi, apparso nella collezione «Digraphe» dell'editore Flammarion, 1977. Questo libro è un dossier. Raccoglie integralmente le minute manoscritte e dattilografate di una poesia in prosa La figue sèche, il fico secco, che tra l'altro, su invito dei redattori di «Tel Quel», è stata pubblicata nel n. 1, 1960 di quella rivista. Ma i primi abbozzi risalgono ai primi mesi del '51, mentre la stesura definitiva, o meglio l'ultima stesura a noi nota, è reperibile nel terzo tomo del Grand Recueil edito da

Gallimard, nel ’61. Perché ho scelto questo esempio? Perché ancora più semplicemente e a buon diritto rientra in quello che i cultori della critica del linguaggio chiamano l’avantesto, ossia l’area o meglio fase pretestuale.

Ma qualcosa, per attutire l’inevitabile choc di chi non vi sia preparato, dovrò pur spendere per illustrare preliminarmente il fenomeno. Perché Ponge intitola uno dei suoi libri al «partito preso delle cose»? Che cosa significa? Mi valgo di alcune proposizioni della brava Risset: «Come comprendere questa sorprendente operazione, quando ci si accorge che non è condotta in nome delle parole, bensì delle «cose»: Le parti pris des choses, titolo che assume spavaldamente la parzialità predeterminata del punto di vista, per le cose, a tutti i costi, cioè a dire contro l’uomo... Il lettore del Parti pris percepisce che la scrittura è qui, in qualche misura, mezzo in vista di uno scopo esterno – interno alla letteratura (poesia o romanzo) di cui ha l’esperienza o la consuetudine.

«... Si tratta, lo percepisce, dello sforzo per raggiungere definizioni esaurienti, di qualcosa come della costituzione di un dizionario. Del ricorso, quindi, a una retorica di tipo giuridico, scientifico, oratorio: un’antipoesia. Ossia: “il secondo fine”, – conoscitivo, definitorio –, ostacola volontariamente, testardamente, il consumo immediato del “bello lirico”.

«D’altra parte» continuo a citare dalla Risset «le choses sono impastate di parola, in maniera irreversibile: perciò prendere il loro partito non vuol dire... separarle dall’elemento “linguaggio” subdolamente introdottosi in esse: significa al contrario esplorare, far riemergere alla luce tutti gli strati linguistici sovrapposti e semicancellati che creano in noi per ogni cosa il suo volume specifico».

Più semplicemente, ma insidiosamente, lo stesso Ponge: «Il miglior partito è di considerare del tutto sconosciuta ogni cosa, e di passeggiare o di sdraiarsi nel sottobosco o sull’erba, e di riprendere tutto dall’inizio».

Date queste premesse, nessuno si meraviglierà – siamo abituati a ben altro; e del resto si sa da un pezzo che niente esiste di poetico o di impoetico a priori –, nessuno si meraviglierà che sotto le apparenze di un elogio, di fatto in un prolungato sforzo definitorio per approssimazione, un testo poetico abbia per oggetto un fico, e un fico secco per giunta. Affabile nella sua perseveranza, l’amabile e insieme proteiforme poeta che è Ponge dichiara di essersi convinto dell’opportunità di esporre senza risparmio la gran quantità di fogli scarabocchiati per portare a compimento (o piuttosto, di efficacia) la formazione di questo fico fatto di parole; di operare questa livraison, fornitura, nella piena disponibilità dei suoi poteri senza altro motivo o ragione «que mon Bon Plaisir» dice.

In questo dunque consiste l’operazione: dato un oggetto – nel caso specifico un frutto – affrontarlo da successive diverse angolazioni, prenderlo ripetutamente di mira, rettificando e aggiustando più volte l’angolo di tiro. Questo spiega lo sciorinamento di fogli e foglietti, manoscritti o dattiloscritti, con aggiunte, cancellature o varianti intercalate o a margine, tutte in bella vista, esposte alla luce del sole: come, mi sia perdonato il riferimento aziendale, i giustificativi di una nota spese. E, a giustificare e chiarire il senso del fenomeno, ricorro per un’ultima volta alla Risset sullo stretto rapporto, dichiarato da Ponge, che intercorre tra l’impossibilità di descrivere e lo sforzo

che tenta di produrre la descrizione. «Da un simile processo generativo» scrive la Risset «(l'impossibilità come barra e motore all'atto di scrittura) nasce lo statuto insistentemente "antipoetico" del testo pongiano e si chiarisce il posto in esso privilegiato della brutta copia – o più esattamente l'abolizione della differenza tra "brutta copia" e "bella copia", tra testo preparatorio e testo definitivo. Poiché in un certo senso nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è: anche il minimo germogliare di pensiero e di linguaggio (di pensiero alle prese con il linguaggio) è tensione verso la formulazione compiuta, irraggiungibile e quindi, in definitiva, equivalente ad essa. Anche quando la frase rimane incompiuta, anche quando il saltatore ricade sulla sbarra, o si ferma nell'istante prima di saltare, c'è nella sua partenza tutta la quantità, tutta la qualità dell'energia che caratterizza l'atto di espressione. E il risultato conta meno di questo passaggio di energia.»

È chiaro che non tutti saranno d'accordo su questi enunciati, ma non vedo guida migliore per una ricognizione nel laboratorio di Ponge, eccezionalmente rappresentato dal dossier che ho davanti. Ora, da questa selva di stesure successive vorrei estrarne una a titolo di orientamento. Faccio presente che la si trova a un punto molto avanzato del dossier, con stupore da parte di chi lo ha curato. Traduco come posso:

> IL FICO
>
> Il fico secco non è che una povera borraccia, di caucciù essiccato a tal punto che attaccandolo con gli incisivi, un poco, è possibile superare la resistenza (o la non resistenza iniziale) che il suo involucro oppone ai denti, onde gioire – le labbra già inzuccherate dalla polvere di erosione offerta in superficie – dell'altare scintillante del suo interno che lo riempie per intero di una polpa di porpora gratificata di semi.
>
> Così è dell'elasticità allo spirito delle parole, e della poesia come io la intendo.

Accennavo alla sorpresa da parte del curatore del volume. Si tratta infatti di una stesura estremamente condensata rispetto ad altre stesure. Anche, se non soprattutto, a quella che possiamo considerare definitiva sotto l'aspetto editoriale. Avrebbe Ponge, a questo punto del suo lavoro, rinunciato al testo molto più esteso, al grande testo preparato sin lì, per offrire soltanto un testo molto breve? Certo, letto in questa stesura fa pensare a quella che una volta avremmo chiamato prosa d'arte. Qualora fosse apparso a firma di un autore italiano, il gran contabile Enrico Falqui non avrebbe esitato a inserirlo in Capitoli, antologia famosa nella seconda metà degli anni Trenta. E noto di passaggio che molti anni fa, al primo contatto con analoghi testi brevi di Ponge, Sergio Solmi parlava di nature morte. Potrebbe a questo punto porsi la seguente questione: a quale delle varie risposte alla ricorrente istanza del realismo, tra ready made, iperrealismo e poesia visiva, è equiparabile non tanto la produzione di Ponge quanto l'esigenza che la promuove? Lascio la domanda nell'aria o magari la giro agli intenditori specifici.

Torno invece alla descrizione dell'esempio preso in considerazione e alla sua complessità. Nella stesura breve che vi ho sottoposto figurano componenti essenziali di esso, ma non tutte. Si nota un accanimento dettagliante, descrittorio della materialità dell'oggetto, esterno ed interno; ma insieme, dei caratteri della degustazione. Il ricorso

all'immagine, non tende in alcun modo a un impiego metaforico, fa strettamente parte di quella materialità: la borraccia, l'altare scintillante della polpa. In quanto al frutto, il fico, non solo è descritto ma agito; e nella sua elasticità, incorporato, assimilato all'atto che lo descrive: appropriazione dell'oggetto, dell'essenza dell'oggetto mediante l'elasticità, non data ma appetita, perseguita, del soggetto scrivente nei confronti dello spirito delle parole. Tema che il testo non si proponeva in origine, ma al quale ha finito col tendere, per naturale sviluppo, a partire dalla cosa. In questo senso – e lo si comprende solo addentrandosi nel corso dell'elaborazione, ossia nella selva costituita dall'intero dossier – le definizioni di prosa d'arte o di natura morta risultano parecchio approssimative.

Ripercorrere l'intero zigzagante tracciato che conduce al testo finale è impossibile, oltre che sconsigliabile, in questa sede. Ma vanno almeno notati alcuni passaggi e qualche mutamento di rotta. Il dossier si apre su un semplice appunto sull'albero del fico, appartenente alla famiglia delle urticacee, produttore del frutto omonimo (in italiano): ficus carica, in latino.

Segue, presumibilmente a distanza di qualche giorno o di qualche ora, un primo abbozzo di una pagina circa. Informazione importante: ognuno di questi abbozzi successivi comprende, così come è stato riprodotto nella pagina a stampa, sia la stesura vera e propria, sia il suo contorno (di riflessioni, annotazioni, cancellature, appunti, osservazioni marginali eccetera): in grassetto la stesura, in carattere chiaro il contorno. Ma non separati: frammisti nel corpo della pagina. Visto che parliamo di lavoro, che cosa è questa se non concreta documentazione del lavoro? Anche più importante è notare che da una stesura all'altra si ha addirittura la soppressione di segmenti che prima figuravano nella stesura e l'immissione di altri che prima appartenevano al contorno.

Ecco il primo segmento figurante in grassetto: «Il fico è molle e raro». Segue, tra parentesi, un punto di domanda. E poi, in carattere chiaro, l'annotazione: «frase data automaticamente, ossia venuta d'istinto». In uno degli abbozzi successivi si legge, sempre in grassetto: «Il fico è molle e raro, scrivevo... e non sono troppo contento di questo raro»; e, dichiarando che questo scontento, questa insoddisfazione, lo ha bloccato nel dar seguito al poème prosegue, ancora in grassetto: «cela ne signifie rient, pourtant cela va» (ossia: «questo "raro" non significa niente, eppure funziona»). E annota: «forse soltanto per la musica». E daccapo in grassetto: «Molle, e secco (e raro)». E di nuovo una nota: «molle e grave non va (no, non va assolutamente): barbarico, barbare andrebbe quasi (in quanto a sonorità), ma non in quanto al senso; ignare, bécarre, bizarre». E poi con evidente tendenza a far decollare il testo da qui: «Rare ou avare? Une pauvre gourde, une pauvre bourse».

Risparmio il seguito di questa tormentatissima pagina, nella quale comunque il testo non decolla ancora. Nelle stesure successive il segmento iniziale torna qualche volta per poi scomparire definitivamente almeno come mossa d'avvio. Vengono alla mente le note che il Petrarca poneva a margine delle minute: Hoc placet (questo va bene, funziona); videtur nunc animus ad haec expedienda pronus (mi sembra di essere ora nello stato d'animo giusto per esprimere queste cose). Oppure: non videtur satis triste principium (l'inizio non mi sembra abbastanza triste). Nell'uno e nell'altro caso parlare di perfezionamento è improprio, ma che ne direste di un Petrarca che assorbisse nel testo

quelle annotazioni? Impensabile, non è vero? È invece il caso di Ponge, tutto preso da questo corpo a corpo tra oggetto e parola, come meglio vedremo, al punto di spostare gradatamente su tale corpo a corpo la sostanza del testo, proponendoci il piccolo e appassionante romanzo di come di volta in volta la parola nasca al testo, se così si può dire, e muoia al testo o nel testo.

Voltiamo pagina all'indietro e troviamo due annotazioni o meglio appunti per il momento sciolti:

«Icelluy de Rut» (come dire un tale, un Pinco Pallino) «trovò un sacchetto con dentro dello spicciolame, che vien chiamato biglione.» È una citazione da Du Cange, storico francese del Seicento, desunta dal Littré mentre lo è dal Grand Larousse il successivo appunto riguardante Simmaco, gran pagano di Roma, il quale si beffava con queste parole dell'impero romano divenuto cristiano: «È impossibile che una sola strada conduca a un mistero così sublime». «Simmaco, il quale» si legge in un appunto successivo più particolareggiato «non ebbe posterità spirituale, ma divenne suocero di Boezio, autore della Consolazione filosofica. Entrambi furono messi a morte dall'imperatore barbarico (e cristiano) Teodorico, nel 525.»

Che cosa c'entra tutto questo col fico? I due appunti figurano più volte nei successivi approcci al testo senza alcuna connessione apparente, fino a quando leggiamo:

Simmaco
gran pagano di Roma
si beffava dell'impero divenuto cristiano:
è impossibile
diceva
che una sola strada
conduca a un mistero così sublime
non ebbe posterità spirituale
ma divenne suocero di Boezio
autore della Consolazione filosofica
poi entrambi furono messi a morte
dall'imperatore barbarico Teodorico
nel 525
barbaro e cristiano suppongo
fatto questo
bisognò aspettare parecchi secoli
per riportare gli occhi verso il basso
e rivolgere lo sguardo a terra

Fu allora che un bel giorno
secondo Du Cange:
Icelluy de Rut trovò un sacchetto
con dello spicciolame
che vien chiamato biglione
Un bel fatto davvero!

Ebbene, io,
per mio conto ho trovato un fico
che sarà uno degli elementi
della mia Consolazione materialista
Non che nel frattempo
vari tentativi
non siano stati fatti
in senso inverso
commoventi nei loro ricordi e vestigia
Così come incontrare in campagna
nel cavo di una zona boschiva
una qualche chiesa o cappella romanica
come un frutto caduto
L'erba, il tempo, l'oblio
l'hanno resa esteriormente quasi uniforme
ma talvolta, spalancato il portale,
risplende sullo sfondo un altare scintillante.
Be', il qualsivoglia fico secco
la povera borraccia, rustica e barocca a un tempo
certo assomiglia molto a tutto ciò
con questa differenza tuttavia
che a me pare anche molto più santo
o se lo preferite
nello stesso genere
più modesta e meglio riuscita insieme.
E se io, bene inteso, dispero di dire tutto di quello
se il mio spirito, con gioia,
lo restituisce al mio corpo,
ciò non avverrà senza avergli voluto rendere
di passaggio
il piccolo culto a modo mio che gli tocca
né più né meno interessato che non occorra...

Eccetera eccetera. Il testo è qui a un punto già molto avanzato della sua elaborazione. Ma a nessuno sarà sfuggita l'importanza dei due appunti, in un primo tempo del tutto estranei, e ora determinanti nello sviluppo del testo stesso. Dalla considerazione beffarda di Simmaco attraverso la menzione della Consolazione di Boezio e il rinvenimento a distanza di secoli di un sacchetto di monetaglia ad opera di un tale che finalmente guarda per terra, si arriva alla considerazione della cosa, ossia del fico, della materialità del fico, e dunque a quella che Ponge chiama «la mia consolazione materialista». Se riprendiamo in mano il dossier vediamo che due elementi di riflessione in un primo tempo svolti quasi indipendentemente l'uno dall'altro: la consolazione materialista, dunque antimetafisica, e la riflessione sui moventi e la natura della poesia finiscono col fondersi all'interno del

testo all'insegna della cosa e mediante l'attenzione per la cosa facendo corpo con essa.

So che uscirei dal seminato se insistessi nell'impegno interpretativo, ma penso sia di un qualche interesse il graduale insinuarsi nel testo dei due elementi ora accennati. Tornando a sfogliare alquanto all'indietro il nostro dossier la comparsa improvvisa di un titolo introduce quasi di soppiatto al primo elemento:

> IL FICO, OVVERO LA CONSOLAZIONE MATERIALISTA

Da notare che fin lì Simmaco e il resto hanno fatto solo una timida apparizione in forma di appunto di quella che sembrava una curiosità erudita. Ecco quel che si legge a proposito di quella consolazione sui generis: «C'è nell'uomo una facoltà (non riconosciuta come tale) di capire che una cosa esiste proprio perché sarà sempre incompletamente riducibile al suo spirito. La cosa urta il suo corpo e urtandolo urta il suo spirito. Ma questo è ragionevole, il corpo si lascia urtare con gioia. Questo lo rassicura. Lo spirito deve provare una gioia analoga. Forse la poesia è ciò che rende conto di questo.

«Che cosa è l'evidenza? È la qualità di ciò di cui io so che lo ignoro e sempre ignorerò, la qualità di ciò di cui il mio spirito dispera e di cui a ogni incontro il mio corpo prova la meravigliosa e singolare, la singolare irriducibilità al mio spirito. La conturbante (mi dicono: forse, ma no a mio modo di vedere) rassicurante piuttosto (datrice di fiducia) irriducibilità alla conoscenza (alla definizione). Voglio rilanciare il fico nel paradiso dell'esistenza, nel paradiso di ciò che il corpo conosce a spese dello spirito. Il paradiso è per definizione perduto».

La menzione della poesia qui fa appena capolino, ma sfogliamo altre pagine del dossier e fermiamoci su un altro titolo:

> IL FICO, OVVERO DELLA POESIA PRESSAPPOCO COME DI UN FICO,

troveremo anche, presto abbandonato per tornare sul precedente, un titolo alternativo: Ecco l'arte poetica del fico secco.

Quest'altro tema affiora da principio in una semplice frase d'apertura, che parrebbe destinata a rimanere come inizio stabile del testo (ma non sarà così o lo sarà in modo più complesso): «Io non so per niente che cosa sia la poesia, ma so abbastanza bene che cosa è un fico». Parrebbe bastare; e infatti passano molte altre pagine, parecchie, prima che il tema venga preso di petto:

> Certo la poesia, anche la poesia, è il risultato di un impaccio, di una confusione di parole, di un accostamento inedito e bizzarro di radici. A sua volta saporito, gustoso e no, non mi priverò di questo. Grazie al suo spessore materiale, grazie alla sua resistenza – e non resistenza iniziale – allo spirito.
>
> la parola
> è anche un modo di mordere nella verità
> (la quale è l'oscurità, il fondo oscuro delle cose).
> O piuttosto...
> Esiste un trattamento delle parole, concepite come involucro, pasta spessa, da superare, che mima.

Il modo che lo spirito ha di superare la ragione semplice (semplicistica) delle forme, per raggiungere il fondo oscuro delle cose: la loro freschezza, la loro verità.

La freschezza è la temperatura della verità prima che questa esca dal pozzo, prima che si guardi allo specchio.

E qui, in questa specifica stesura, si verifica l'aggancio col brano letto in precedenza a proposito della consolazione materialista. Nei due brani citati si dirada il carattere tipografico chiaro a favore del grassetto. Segno che a quel punto del lavoro queste riflessioni tendevano ad accorparsi integralmente al testo, per ridursi poi al minimo in quello che a noi risulta essere il testo definitivo.

Vi risparmio l'indicazione in dettaglio dei moltissimi diversivi, dell'accumulo dei materiali esposti nella vetrina di questo dossier, nonostante il sicuro interesse che essi rivestono in quanto molto spesso sono diversivi proprio apparenti: giacché il giocoliere trova tutta una serie di modi per recuperare buona parte delle sfere lanciate nell'aria, che parevano disperse. Sarebbe dunque questo il lavoro? Il percorso da compiere per giungere alla verità della cosa? Galileianamente provando e riprovando, in una successione di tentativi e di scarti per via di negazione? Come se la cosa fosse lì ad aspettare con pazienza nel suo mistero che si venga ad ammirarla e amarla? Un qualunque dizionario – sembra suggerire Ponge con finta ingenuità – ci dice che la poesia è l'arte di scrivere in versi. Ma questa definizione è proprio superata, non è più giusta, sebbene il dossier si conceda, in omaggio alla vecchia definizione, a un pregiudizio che ogni tanto riemerge, tra i molti diversivi apparenti qualche prova di scansione, qualche tentativo di impaginazione versificata di un testo normalmente agglomerantesi in righe e lacerti di prosa: in un parlato che non si cerca come tale, ma come arte di montaggio, assemblaggio delle parole, tale da consentire allo spirito di mordere nelle cose e nutrirsene. Non tanto si tratta di conoscenza di queste quanto di assimilazione – ma che lungo tragitto per attingere a ciò che nel linguaggio classico si chiama o si chiamava, proprietà dei termini. È importante ai nostri fini osservare come del lavoro faccia parte essenziale la dichiarata, portata alla luce, espressa fatica che il lavoro comporta: in definitiva il ribaltamento o piuttosto la reciprocità tra il testo e la sua elaborazione. Tra brutte e belle copie la qualità del testo nasce dunque dalla collusione tra l'oggetto preso a partito e la riflessione che lo riguarda con largo impiego di raison, di bella ragione francese. Non per niente il commiato che conclude il lungo testo finale è rivolto, in nome della difficoltà vinta, e della molteplicità, della pluralità dei modi di osservazione e di accostamento possibili, a un pagano, ossia a un politeista:

Tale sia questo piccolo testo:
molto meno di un fico (si vede,)
almeno in suo onore ci rimane, forse.

Per i nostri dei immortali, caro Simmaco,
così sia.

Conclusioni? Nessuna. Avevo premesso che era mia intenzione rimanere in un ambito descrittivo, e questo ho cercato di fare valendomi, magari troppo, di citazioni. Forse l'esempio riguardante Ponge potrebbe portare ad alcune considerazioni circa la crescente, o piuttosto già stabilizzata e dunque declinante?, simbiosi tra poeta e critico, a volte nello stesso poeta: sicché, ma non è esattamente il caso di Ponge, non più è da parlare di artefix additus artifici quanto piuttosto di semiologus additus poetae con curiosi effetti pendolari di ars combinatoria tra critici e poeti e viceversa.

Non è questo il fatto mio.

Per tornare al lavoro del poeta, intendendo per lavoro la fase di gestazione e in parte di manipolazione che ho cercato di sottoporre al vostro interesse, vorrei soffermarvi un momento su certe parole di Valéry che vedo opportunamente citate da Maria Corti nel suo libro sui Principi della comunicazione letteraria. Dice Valéry:

«E a volte è una volontà di espressione ad aprire la partita, un bisogno di tradurre ciò che si sente; ma a volte, al contrario, è un elemento formale, un abbozzo di espressione a cercare a sé la propria causa, a cercarsi un senso nello spazio dell'anima... Osservate bene questa possibile dualità di esordio: talvolta qualcosa cerca di esprimersi, talaltra un qualche mezzo di espressione vuole qualcosa da servire.»

Oserei dire che in questa dualità sono riducibili, rientrano comodi i vari comportamenti, voglio dire i vari modi di apprestarsi al lavoro poetico.

È il caso di privilegiare, magari in sede di valutazione, uno dei due termini di quella dualità? A me non pare. Tanto più che essi non di rado si contrappongono o anche convivono o anche si alternano lungo il corso complessivo di una singola esperienza: di questo o di quel poeta.

Sicché, ancora in nome della giusta, variegata fatica e della molteplicità, possiamo davvero concludere con Ponge:

> Par nos dieux immortels, che Symmaque,
> ainsi-soit-il.

* Testo di una conversazione tenuta per la prima volta alla biblioteca cantonale di Lugano la sera del 7 maggio 1974, e più volte ripetuta e ristampata in forma integrale o abbreviata; quindi in V. Sereni, Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura, Mondadori, Milano 1996, pp. 127-46.

* Col titolo Orlando Furioso: viatico per la realtà e per il sogno, in Libri del tempo, AZ Panorama: enciclopedia monografica della letteratura, Zanichelli, Bologna 1957, pp. 127-31; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 90-97.

* «Epoca», a. XXVI, n. 1275. 15 marzo 1975, pp. 57-58; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 77-85.

* P. Corneille, L'illusione teatrale, traduzione di V. Sereni appunti regia di W. Pagliaro, «Quaderni della Fenice» Guanda, Milano 1979, pp. 149-54; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 104-11.

* «Europeo», 22 novembre 1982, p. 133. Recensione a S. Mallarmé, Poesia e prosa, a cura di C. Ortesta, Guanda, Milano 1982.

* Pensata per un ciclo di quattro lezioni per Radio Monteceneri nel 1947 (insieme a Saba e l'ispirazione e Rilke e le cose, qui alle pp. 968-72 e 959-64), e pubblicata in «La Scuola», a. XLV, n. 4, aprile 1948, pp. 56-57; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 19-23.

* Lettura radiofonica del 1947 (cfr. nota a p. 956). Il testo è conservato nell'Archivio Sereni in due copie con le segnature SER PR 0285 e 0286.

* «La Via», n. 3-4, marzo-aprile 1946, pp. 39-41; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 13-18.

* Lettura radiofonica del 1947 per un ciclo di quattro lezioni (cfr. nota a p. 956). Il testo, conservato nell'Archivio Sereni in due copie dattiloscritte (con le segnature SER PR 0287 e 0288), è già stato pubblicato in appendice a R. Martinoni, Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni. Piero Bianconi, il Premio «Libera Stampa» e una collaborazione radiofonica (1947), in «Versants», n. 16, 1989, pp. 64-66; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 154-58.

* «La Scuola», a. XLVII, n. 8, agosto 1951, pp. 151-52; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 43-47.

* Lettura radiofonica per il ciclo in dieci lezioni Poesie come persone trasmesso da Radio Monteceneri dal 27 marzo al 29 maggio 1976, e conservato integralmente nell'Archivio Sereni con le segnature PR 0338 E 0339 (Introduzione), 0341 (Giorgio Seferis: il male di Grecia), 0346 (Guillaume Apollinaire: la stagione violenta), 0347 (René Char: il termine sparso), 0342 (Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere), 0348 (William Carlos Williams: la poesia come organismo), 0351 (Umberto Saba: le vite che quasi non parlano), 0344 (Una rilettura di Ungaretti), 0349 (L'oltre della poesia: Salinas e Celan), 0350 (Montale e Auden: è ancora possibile la poesia). Alcune di queste lezioni recuperavano integralmente testi già editi nelle Letture preliminari (Seferis, Apollinaire, Williams), e sono perciò riprodotte solo nella lezione a stampa (qui alle pp. 897-915, 879-883, 858-67); così anche la lettura di Ungaretti, edita successivamente col titolo Ungaretti, quella prima volta (qui alle pp. 993-996) e l'Introduzione, pubblicata su «Rinascita» col titolo Poesia per chi? (qui alle pp. 1119-25). È stata invece qui proposta la trascrizione integrale dai dattiloscritti, tanto per le lezioni su Char (qui alle pp. 1040-47), Saba (qui alle pp. 975-84), e Salinas e Celan (qui alle pp. 997-1006), non più riprese, quanto per quella su Caproni (solo in parte riutilizzata in una voce del 1980, qui alle pp. 1064-73), e per quella su Montale e Auden (pp. 1014-22), che sfrutta due testi precedenti su Montale (un intervento radiofonico su Satura del 1971, pubblicato sull'«Approdo letterario», a. XVII, n. 53, 1971, pp. 107-16 e Ci appassionò alla vita, in «Epoca», a. XXVI, n. 1309, 8 novembre 1975, pp. 35-38).

* «Corriere della Sera», 28 febbraio 1982; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 123-26.

* Lettura radiofonica per Radio Monteceneri del 1956. Il testo è conservato nell'Archivio Sereni con la segnatura SER PR 0148 in copia carbone e presenta una lacuna da noi segnalata con parentesi quadre.

* Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino, 3-6 ottobre 1979), Quattro Venti, Urbino 1981, vol. I, pp. 729-32; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 98-103. Il testo, quasi identico, era stato letto a Radio Monteceneri nell'ambito del ciclo Poesie come persone (cfr. nota a p. 975).

* Lettura radiofonica del ciclo Poesie come persone, per cui cfr. nota a p. 975. Il testo, trascritto dal dattiloscritto conservato nell'Archivio Sereni con la segnatura SER PR 0349, è stato già pubblicato da E. Donzelli in La saggistica degli

scrittori, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2012, pp. 335-45.

* «Letteratura», n. 79-81, 1966, pp. 305-10; poi Omaggio a Montale, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano 1966, pp. 463-70. In parte ripreso con lo stesso titolo negli Immediati dintorni, qui alle pp. 649-50.

* Lettura radiofonica del ciclo Poesie come persone, su cui cfr. nota a p. 975. Il testo è trascritto dal dattiloscritto conservato nell'Archivio Sereni con la segnatura SER PR 0350.

* Letture montaliane, Bozzi, Genova 1977, pp. 189-95; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 147-53.

* «Corriere della Sera», 15 settembre 1981; poi in V. Sereni, Sentieri di gloria, cit., pp. 112-16.

* Il testo, destinato alla «Rotonda» (dove fu pubblicato nel n. 6, Almanacco luinese per il 1984), fu inserito nella seconda edizione degli Immediati dintorni (1983) a cura della figlia Maria Teresa Sereni, e quindi pubblicato in appendice nella Tentazione della prosa, cit., pp. 144-49.

* «Europeo», 5 aprile 1982. Recensione a R. Queneau, Piccola cosmogonia portatile, traduzione di S. Solmi, Einaudi, Torino 1982.

* «Europeo», 25 ottobre 1982. Recensione a D. Buzzati, Le poesie, Neri Pozza, Vicenza 1982.

* Lettura radiofonica del ciclo Poesie come persone, su cui cfr. nota a p. 975. Il testo è trascritto dal dattiloscritto conservato nell'Archivio Sereni con la segnatura SER PR 0347.

* Atti del Simposio di studi su Leonardo Sinisgalli (Matera-Montemurro 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987, pp. 83-89.

* Prefazione a G. Ritsos, Trasfusione (poesie italiane), traduzione con testo a fronte di N. Crocetti, Einaudi, Torino 1980, pp. V-X.

* «Libera stampa», 17 luglio 1951.

* «Milano-sera», 31 maggio-1° giugno 1951. Recensione a G. Arcangeli, Solo se ombra, Guanda, Parma 1951 e L. Erba, Linea K, Guanda, Parma 1951.

* Lettura radiofonica del ciclo Poesie come persone, su cui cfr. p. 975. Il testo è trascritto dal dattiloscritto conservato nell'Archivio Sereni con la segnatura SER PR 0342. Sul dattiloscritto sono inseriti interventi successivi (in parte inglobati in una stesura posteriore, conservata con la segnatura 0343) per ricavarne la voce monografica edita in Poesia italiana del Novecento, vol. 2, Garzanti, Milano 1980, pp. 609-12.

* «Europeo», 28 giugno 1982. Recensione a G. Caproni, Il franco cacciatore, Garzanti, Milano 1982.

* Nota a V. Pratolini, Calendario del '67. Lettera agli amici salernitani, Il Catalogo, Salerno 1978, pp. 7-11; poi in Amici pittori: i libri d'arte di Vittorio Sereni, con un appendice dei suoi scritti, a cura di D. Isella e B. Colli, Città di Luino, 2002, pp. 113-14.

* «Tempo», a. V, n. 96, 27 marzo-3 aprile 1941. L'intervento comprendeva anche una parte su Roberto Rebora.

* «La fiera letteraria», 14 agosto 1955.

* «Corriere della Sera», 20 maggio 1979.

* Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia, a cura di C. Fini, Liviana, Padova 1980, pp. 163-71.

* «Europeo», 30 agosto 1982. Recensione a F. Fortini, Il ladro di ciliege, Einaudi, Torino 1982.

* Parere di lettura tratto da V. Sereni, Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958), Aragno, Torino 2011, pp. 201-203. Senza data in f. Luino; datato 9 gennaio 1957 in Segreteria Autori Italiani (F. Aut. Zanzotto). Dattiloscritto.

* Parere di lettura tratto da V. Sereni, Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958), Aragno, Torino 2011, pp. 121-22. Datato 23 febbraio 1950 in f. Luino e in Segreteria Autori Italiani (F. Aut. Pasolini). Dattiloscritto.

* Testimonianza per Bartolo Cattafi, in «Sul Porto», fasc. 8, aprile 1980, pp. 19-25; poi in«Lunarionuovo», a. II, n. 6-7, 1980, pp. 147-52.

* «Europeo», 28 febbraio 1983, Recensione a B. Cattafi, Chiromanzia d'inverno, Mondadori, Milano 1983.

* «Europeo», 26 luglio 1982. Recensione a A. Guiducci, A colpi di silenzio, Lanfranchi Editore, Milano 1982.

* «Europeo», 3 maggio 1982. Recensione a R. Baldini, La naìva, introduzione di D. Isella, Einaudi, Torino 1982.

* «Europeo», 20 luglio 1981. Recensione a F. Loi, L'aria, Einaudi, Torino 1981, e L'angel, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981.

* Prefazione a G. Raboni, Il più freddo anno di grazia, San Marco dei Giustiniani, Genova [1978], pp. 7-11.

* «Europeo», 14 giugno 1982. Recensione a G. Raboni, Nel grave sogno, Mondadori, Milano 1982.

* «Europeo», 19 ottobre 1981. Recesione a V. Lamarque, Teresino, Guanda, Milano 1981.

* «Rinascita», a. 32, n. 39, 19 settembre 1975. Riproduce il testo di un intervento preparato per il festival dell'«Unità», ma non pronunciato e, con poche differenze, la lettura introduttiva del ciclo Poesie come persone (su cui cfr. la nota a p. 975), conservata nell'Archivio Sereni in doppia copia con le segnature F473 e F474.

* Da una «conversazione di estetica» tenuta il 27 maggio 1980 alla Fondazione «Corrente», edita in «Incognita», a. I, n. 1, 1982, pp. 47-62, e in «Poetiche», fasc. 3, 1999, pp. 331-51.

PROSA

L'AVVENTURA E IL ROMANZO*

Introduzione

I due termini che danno il titolo a questa serie di conversazioni sono in qualche modo arbitrariamente associati. Se da una parte infatti con la parola «romanzo» indichiamo qualcosa di oggettivamente accertabile in quanto genere di produzione letteraria, con la parola «avventura» ci riferiamo a un elemento definibile per via assolutamente empirica, fondato su valori di atmosfera, ma da cui l'esperienza narrativa ha tratto nuovi fermenti, tanto da allargare considerevolmente i propri limiti. Non dunque romanzo d'avventure – espressione ormai convenuta e volgarizzata con cui s'intende certa materia, appunto, avventurosa – ma l'avventura come elemento dinamico all'interno della produzione romanzesca. Il che non impedisce che un'opera per convenzione denominata romanzo d'avventure possa anche prestarsi all'esame che ci interessa, contenere l'elemento dinamico che, al di là della sua linea schematica ed esteriore, porta nell'opera stessa una più vasta allusione o la riveste d'un significato tale da trascendere la lettera dei fatti narrati.

Vediamo allora di chiarire la convenzione – che è poi frutto d'un'osservazione di elementi costanti e di volta in volta ricorrenti – di cui a nostra volta facciamo uso. È chiaro che non si tratta di un concetto particolare, più o meno differente da quello che la parola avventura comunemente significa. Assumiamola pure nel suo senso consueto; ma insieme osserviamo il suo modo di essere dentro il romanzo o almeno dentro alcuni romanzi, nella vivente realtà di una materia narrativa giunta alla propria particolare espressione. Esamineremo complessivamente sei autori: Alain-Fournier, Green, Cocteau, Radiguet, Melville, Stevenson. Quattro francesi, un americano e un inglese. È chiaro che altri nomi potrebbero farsi: uno per tutti: Conrad, e magari London, e magari Kipling. Ma non importa qui esaurire il repertorio quanto osservare alcuni caratteri distintivi e soprattutto il modo con cui quella materia si atteggia, quali vibrazioni e suggestioni essa provoca. Osserviamo innanzitutto come in questi autori lo spunto avventuroso – sia esso una partenza per la caccia alle balene, o una scorribanda di adolescenti per campagne sconosciute – tenda via via a superare la nuda obiettività della trama e a crearle intorno una rete di richiami che sembrano giungere da una realtà posta al di là degli oggetti e delle figure parventi. Le opere degli autori che ho nominato sembrano differire da quelle dei normali scrittori di storie avventurose soprattutto in questo: che mentre nei secondi la

vicenda narrata sembra esaurirsi in se stessa e legittimamente compiersi, attraverso un'operazione quasi matematica sugli elementi a disposizione dell'autore, nei primi la parte affidata all'imprevisto e all'ignoto diventa talmente preponderante da sconvolgere e addirittura stravolgere il senso che la vicenda aveva all'inizio. Per dirla con altre parole, un forte elemento di irrealtà, o di più profonda e inizialmente invisibile e incomunicabile realtà, si inserisce, negli autori che ci interessano, nella comune, per quanto mossa sostanza che forma l'oggetto della storia da essi narrata. Ne consegue che la caccia alle balene o la scorribanda degli adolescenti diventano pretesto a ben altra caccia, a ben altra scorribanda: nell'uno e nell'altro caso si tratta di esplorazione nell'ignoto, a contatto di forze o di entità misteriose o tremende. Si parte dal reale quotidiano e non si sa dove si approda. Con ciò entrano in gioco elementi che inizialmente nulla avevano a che fare con la vicenda, un modo di guardare al mondo visibile e invisibile si precisa: si delinea cioè un costume di vita o una concezione dell'universo. Ecco dunque l'avventura uscire dai propri limiti apparenti e assumere l'aspetto di una più radicale avventura, d'un viaggio attraverso il reale concreto e visibile, verso ciò che dietro gli si nasconde; e il romanzo, che in nulla pareva differire dalla semplice storia avventurosa, acquistare una propria autonomia e complessità che lo allinea vicino ad opere dichiaratamente dedicate alla più profonda natura dell'uomo.

Sarà bene tuttavia osservare che quanto s'è detto qui a proposito della funzione che l'avventura assume nel romanzo, non può rigorosamente ripetersi in tutti i casi che ci verrà fatto di osservare: il più rappresentativo e il più totalmente riferibile a questi criteri è indubbiamente quello di Melville col suo Moby Dick. In altri autori e in altre opere e parti di opere – alcuni dei quali saranno da considerare come casi limite – le cose si svolgono diversamente. Negli uni il teatro dell'avventura con la sua naturale grandiosità – mari e isole e contrade sconosciute –, il contenuto stesso, grandioso, dell'avventura finiscono col prendere il sopravvento su ogni altro spunto, con l'assumersi da soli, indipendentemente dai fatti narrati, il senso del mistero e dell'ignoto: è, in parte, il caso di Stevenson. In altri lo spunto avventuroso è minimo, quasi futile; e propriamente si tratta, piuttosto che di avventura, di gioco: è il caso di Cocteau. Oppure accade che l'avventura, un'avventura molto sui generis entri accidentalmente in un interesse d'altra natura, ma sempre con un valore decisivo, per forza d'atmosfera: è il caso di Green.

In tutti i casi, tuttavia, ci è dato assistere a un processo di graduale interiorizzazione della materia narrativa, dove ogni particolare descrittivo ha un senso pregnante e il documento è costantemente trasvalutato. Da ciò la presenza di un forte elemento lirico che sta a rappresentare il reciproco scambio e il sempre più stretto rapporto tra poesia e narrativa che caratterizza gran parte dell'esperienza contemporanea.

Julien Green

Non esiste, ai fini della ricerca che ci interessa, romanzo di Green più significativo del Visionnaire. Anche qui una storia di adolescenti, e, proprio come in Fournier, un paese senza nome o, più precisamente, dal nome inventato. L'accostamento è suggerito da una pagina del Diario aperto e chiuso di Carlo Bo. Il quale tuttavia aggiunge: «Nel resto la differenza fra Le Grand Meaulnes e Le Visionnaire è enorme. Si pensi un po' alla

trasparenza e alle luci del castello di Alain e subito al muro e al buio del castello di Green per sapere quanto siano distanti e diverse le due nature. D'altronde ci si affidi senza paura a uno scandaglio della loro prosa; alla mancanza di aria in Green e al vento nel bosco in Fournier. Meaulnes non tocca mai terra, alla fine è "partito". Manuel – il visionario – muore».

Aggiungiamo a nostra volta che alla radice della diversità tra i due scrittori sta la funzione diversa dell'avventura intesa come modo di comunicazione con la realtà nascosta dietro le cose. In Fournier l'avventura è cercata, il suo primo richiamo avidamente ascoltato e inseguito; in Green nasce spesso come orrore, senso di soffocazione sopraggiunto dall'esterno; ed è, almeno in un primo tempo, subìta. In Fournier c'è, come vi dicevo l'altra volta, il «perpetuo andirivieni dal sogno alla realtà»; ma c'è anche il permanere e il potenziarsi della realtà quotidiana e concreta nel sogno. In Green l'inserimento di un mondo ignoto nelle forme consuete è tanto violento da abolirle almeno temporaneamente. Fournier cerca di stabilire un collegamento e un equilibrio, vuole il miracolo. Green opera un taglio netto: afferma una realtà, la sovrana realtà della morte, per negarne un'altra – quella della vita di tutti i giorni. Il mondo di Alain-Fournier è fatto di esistenze subito avvertite come immagini, è spoglio di dibattiti e giudizi morali che non rientrino nel particolare ordine dell'avventura. Il mondo di Green è, prima di tutto, mondo di peccatori, di sofferenti, di umiliati, che si rivelano subito come tali attraverso un eccesso del loro contegno esteriore o dei loro riflessi intimi. Mondo senza sorriso, si direbbe con una facile frase.

Ma il peccato, e con esso la sofferenza e l'umiliazione, è in Green la normale condizione dell'uomo, l'aria non purificabile, o purificabile solo con la morte, della esistenza terrena. È anche qualcosa di più: è la manifestazione esterna di un richiamo che l'uomo sente a tratti in una parte imprecisabile della propria coscienza. Turbato e come affascinato da tale richiamo, l'uomo reagisce in vari modi: col terrore, con le lagrime, col delirio; spesso col delitto. Da questa diversa reazione e dalla diversa interpretazione della voce ineffabile che chiama di là dagli oggetti del mondo, i personaggi di Green ricevono i propri caratteri distintivi, il proprio singolo rilievo, maggiore o minore a seconda dei casi. C'è chi l'avverte come una misteriosa promessa e si affanna a identificarla e a realizzarla nelle cose terrene. Il fallimento sarà immancabile, certa la rovina. C'è invece chi ne è oppresso, come da una realtà mostruosa alla quale cercherà invano di sottrarsi rompendo il cerchio che lo stringe e che si formerà nuovamente attorno a lui. C'è infine chi lo sente come un rifugio posto fuori dalla esistenza, raggiungibile solo attraverso la morte corporea; un rifugio del quale, peraltro, si sa soltanto come ci si arriva, non ciò che vi si trova o come sia fatto. Quest'ultimo, direi, è secondo Green il più alto grado di consapevolezza concesso agli uomini. Ma tutti questi atteggiamenti messi insieme si richiamano ad esso; rappresentano, una volta sottratti all'esposizione schematica di cui per brevità mi sono servito, i diversi momenti di un unico atteggiamento di fronte al rapporto tra l'al di qua e l'al di là della morte. Di questo atteggiamento, di questa disposizione di spirito i romanzi di Green, nei loro passaggi e nei loro epiloghi, hanno in qualche modo un valore di dimostrazione e di conferma.

È chiaro – ed è la misura del suo interesse – che Green non narra per narrare, ma esclusivamente per chiarire a se stesso l'urgenza dell'assoluto ch'egli avverte in sé. Di lui si potrebbe affermare, senza per questo diminuirne i risultati di narratore, ch'egli è un grande lirico mancato. Alla base di tutto sta la facoltà, propria del protagonista del Visionnaire, Manuel, di «vedere le cose quali esse non sono». Espressione questa che potrebbe essere fournieriana, se a darle un colore diverso non ci fossero tutti i motivi che abbiamo accennato. L'avventura, ripetiamolo, è in Green piuttosto subìta che affrontata. Più che energica creazione del protagonista, essa è frutto di una volontà oscura e violenta che si impone alle creature a seconda della loro fatale disposizione ad accoglierla. Leggiamo insieme queste parole con cui Manuel si confessa: «Una volontà superiore alla mia e dunque estranea alla mia, presiedeva alla mia vita: ora mi tratteneva di qua, ora mi spingeva di là. Ognuno può dire di sé la stessa cosa, ma ciò che fa il mio caso diverso dai casi altrui è che io mi rendevo conto del mio dipendere da qualcosa; a volte ne avevo un senso così acuto che mi credevo sul punto di toccare, di vedere in volto quel non so che di ignoto e di più grande di noi».

Se poi avessimo modo di approfondire lo spunto offerto da Carlo Bo circa un confronto della prosa di Alain-Fournier con quella di Green, potremmo subito osservare come l'ignoto e il mistero, che in Fournier si insinuano in modo impercettibile, in Green si impongono con tutto il senso dell'inevitabile e del funesto. Pensate a quei suoi tout à coup, a quei suoi brusquement, che improvvisamente gettano una luce tagliente o una nube sinistra su una pagina spesso grigia e trasandata, necessariamente trasandata – si direbbe. Giacché lo sfondo normale su cui si muovono i suoi personaggi è quello di una cittadina o di un paese di provincia con tutto lo squallore e la monotonia che li caratterizzano: mondo in cui per definizione non accade mai nulla e dove invece è tanto più violento l'urto improvviso di quella forza estranea e minacciosa. Persa, ma necessariamente persa, in uno strano impaccio narrativo, la prosa di Green ha impennamenti repentini che la fanno diventare rapida e stringente: sono gli attimi febbrili e incommensurabili del mondo notturno che cancella le apparenze; che permette in qualche modo di vedere un frammento dell'inconoscibile proprio perché getta il buio sulle cose ritenute note. «Di notte, infatti,» è sempre Manuel che parla «quando tutto il nostro essere sembra al limite di due mondi, un po' prima dell'attimo in cui ero per cadere in un gran sonno vuoto, io vedevo.»

Con queste parole siamo definitivamente passati a un altro piano dell'avventura, non certo meno interiore di quello su cui si svolge l'avventura fournieriana. Ancora una volta la più profonda vita dello spirito è in gioco: quello che per la comune mentalità è appunto il visionario, diventa in Green il veggente. Ecco, a questo proposito, le parole conclusive di Marie Therèse, altro personaggio del Visionnaire:

> E dopo tutto, chissà se il Visionario non getta sulla terra uno sguardo più acuto del nostro e se in un mondo che si bagna nell'invisibile, gli incanti del desiderio e della morte non hanno altrettanto senso che le nostre illusorie realtà?

Raymond Radiguet

Non so quale sarebbe la reazione di Radiguet, se fosse vivo, di fronte alla nuova forma di celebrità – una celebrità sempre dubbia ed effimera – che gli adattamenti cinematografici conferiscono ai romanzi, belli o brutti che siano. Sappiamo infatti che da Le diable au corps è stato tratto un film assai bello a quanto dicono coloro che l'hanno visto. Probabilmente Radiguet vedrebbe tutto ciò come un nuovo ostacolo al destino reale del libro; ma un ostacolo bene accetto, dopo tutto, in piena coerenza con la manovra alquanto artificiosa con cui lo stesso Radiguet affidò il libro al pubblico – ma è storia ambigua, e alquanto capziosa –, esattamente ventisei anni or sono.

C'è da scommettere, piuttosto, che se il film piacerà davvero, il libro lascerà delusa la grande massa di persone che hanno sentito la necessità o che non hanno avuto la ventura di leggerlo indipendentemente dal film. Per quanto ci riguarda, e ai fini del discorso che abbiamo iniziato a proposito dell'avventura nel romanzo, diciamo subito che l'opera di Radiguet esce quasi completamente dai limiti entro cui ci siamo mossi finora. Rappresenta anzi una brusca deviazione verso territori affatto diversi rispetto ad inizi apparentemente simili. Semplificando molto i termini, per ragioni di tempo e di economia generale, potremmo dire che in Radiguet l'avventura non riveste quel carattere addirittura metafisico, nei modi e nello spirito da noi esaminato, che abbiamo rilevato in Alain-Fournier e in Green. Niente dunque avventura in quanto modo di comunicazione del visibile coll'invisibile. Anche se alcuni fermenti contenuti nel Diable au corps e nel Bal du Comte d'Orgel, e soprattutto nell'atmosfera di quel romanzo non scritto che sta nel complesso delle suggestioni create dal binomio Cocteau-Radiguet, ci autorizzano a immaginare che alcunché di simile, ma in forme ancora diverse, sarebbe alla fine uscito se Radiguet avesse continuato a vivere e, vivendo, a scrivere. A proposito della quale atmosfera e del quale binomio – la cui inscindibilità ha visto così bene Giacomo Debenedetti scrivendo appunto dei due amici scrittori in modo da farli apparire l'uno dell'altro complementari – non sarà inutile ricordare, per quel tanto di magico che contiene, un episodio narrato da Cocteau degli ultimi giorni di vita dell'amico. Scrive infatti l'autore degli Enfants terribles nella sua prefazione al Bal du Comte d'Orgel:

> «Ascoltate» mi disse Radiguet il 9 dicembre «ascoltate una cosa terribile. Fra tre giorni sarò fucilato dai soldati di Dio.» E poiché io, soffocato dal pianto, dicevo d'avere informazioni opposte: «Le vostre informazioni» continuò «sono meno esatte delle mie. L'ordine è stato dato. L'ho sentito io». E ancora, più tardi, egli dice: «C'è un colore che gira qui attorno e ci sono persone nascoste dentro quel colore». Gli chiesi se dovevo mandarle via. Rispose: «Non potete mandarle via perché non vedete il colore». Dopo, cominciò ad affondare. Muoveva la bocca, ci chiamava per nome, rivolgeva sguardi stupefatti alla madre, al padre, alle sue mani.

Questo episodio riguarda Radiguet, ma, si badi, è raccontato da Cocteau. C'è un tanto di tenero e di patetico nella sua secchezza allucinata che difficilmente potremmo trovare nei romanzi di Radiguet e che ricorda piuttosto gli Enfants terribiles, dei quali pure avremo occasione di discorrere. Se l'abbiamo ricordato è per contrapporre con più agio, ad esso e agli autori di cui ci siamo finora occupati, i romanzi di Radiguet. Di lui ancora Cocteau ci dice: «Il tribunale delle lettere stima ch'egli fosse di cuore arido. Raymond

Radiguet aveva il cuore duro. Il suo cuore di diamante non reagiva al minimo contatto. Gli occorrevano fuoco e altri diamanti. Trascurava il resto». Niente, dunque, sensiblerie. Ma lasciamo parlare, una buona volta, Radiguet. Ecco una nota, tra le pochissime che ci ha lasciato, a proposito del Bal du Comte d'Orgel: «Romanzo in cui romanzesca è la psicologia. A questa soltanto si applica lo sforzo dell'immaginazione: non agli eventi esterni, ma all'analisi dei sentimenti». Per romanzesca – diciamo noi – s'intende avventurosa. Ma appunto, secondo lo stesso Radiguet, solo la psicologia è avventurosa; l'avventura cioè si svolge in un approfondimento psicologico, e su questo, non sui fatti che potrebbero anche essere comuni e irrilevanti, si esercita l'immaginazione. Radiguet mette un gusto addirittura puntiglioso nello scrutare la prima configurazione di uno stato d'animo e le sue ulteriori trasformazioni fino alle conseguenze estreme; sullo sviluppo di una situazione iniziale che per null'altro sembra creata che per suscitare questo esame, questo esercizio di bravura, ama vederne il fondo e il rovescio. Spesso si ha l'impressione di un puro, astratto gioco dell'intelligenza condotto sulla materia labile dei sentimenti, senza altro obbiettivo che quell'esercizio e quel gioco. Anche in questo senso vale l'osservazione di Debenedetti, secondo cui Radiguet ci avrebbe dato «una conoscenza delle passioni che non arriva a diventare conoscenza di caratteri, una illuminata rassegna di esperienze giovanili che non riesce a raccogliersi in una vera e propria Educazione sentimentale...». Ma si guardi pure alle vicende e al modo con cui vengono presentate e affrontate. Leggiamo la prima pagina del Diable au corps che riferisco nella versione datane da Maria Ortiz per la casa editrice Bompiani:

> Sarò molto biasimato. Ma che farci? Non è colpa mia se compii dodici anni qualche mese prima della dichiarazione di guerra.
>
> Certo la crisi prodotta in me dall'eccezionale periodo che attraversavamo non fu di quelle che in generale si verificano a dodici anni; ma, siccome, anche se pare il contrario, non c'è forza al mondo che possa invecchiarci oltre l'età, era fatale che mi conducessi da fanciullo in un'avventura in cui anche un uomo si sarebbe trovato imbarazzato. E il mio non è un caso eccezionale. Anche i miei coetanei devono conservare di quel periodo un ricordo che non è quello dei loro fratelli maggiori.
>
> Coloro che già mi guardano in cagnesco ricordino quello che fu la guerra per tanti giovanissimi: quattro anni di continue vacanze.
>
> Abitavamo a F..., sulla Marna.
>
> I miei genitori inclinavano piuttosto a riprovare che si facesse comunella tra fanciulli e ragazzette. La sensualità, che nasce con noi e si manifesta ancora cieca, se ne accrebbe piuttosto che diminuire.
>
> Non sono mai stato un sognatore. Quel che ad altri, più creduli, sembra sogno, pareva a me altrettanto reale, quanto il formaggio al gatto, a dispetto della campana di vetro. Pure la campana esiste.
>
> Se la campana va in pezzi, tanto meglio pel gatto, anche se sono i suoi padroni a romperla, e se vi si feriscono le mani.

«Non sono un sognatore...» Siamo come si vede molto, distanti, fin dalla prima pagina, sia dall'Agostino Meaulnes di Alain-Fournier, sia dal Manuel di Julien Green. Il dono del protagonista sembra quello d'una straordinaria chiaroveggenza. La chiaroveggenza d'un adolescente nei propri sentimenti di adolescente. In questo sta la grande differenza

rispetto a Fournier e a Green: nessun senso del mistero nell'avventura, termine che Radiguet accoglie nella sua accezione più limitata di vicenda, caso, accidente e magari fortuita e fortunata combinazione del gatto che arriva al formaggio perché la campana di vetro è andata in pezzi. Ora, tra questi libri che sono tutti romanzi di adolescenza, quale lo è di più? Perché in Fournier e Green l'adolescenza non si differenzia troppo dall'infanzia, è piuttosto una facoltà di rompere i limiti dell'ignoto valendosi di una materia avventurosa; Radiguet, l'abbiamo già detto, fa una brusca deviazione. Non cede ai fervori dell'età, non li sopravvaluta: li esamina invece freddamente, acutamente, e li giudica. Ha dell'adolescenza una visione infinitamente più realistica e concreta, non la identifica con una sola, prepotente direzione. Eppure – è stato osservato – il miracolo rimane sempre questo: che un adolescente abbia scritto queste cose di un adolescente. Rimane insomma il caso Radiguet, la singolarità – che è pur sempre un'avventura su un altro piano – di questo ragazzo che arriva in così breve tempo al capolavoro e muore. Una lucidità che alla fine, e attraverso quel tanto di patetico che a dispetto della durezza di cuore e della chiaroveggenza se ne sprigiona, rivela la propria natura febbrile. «I romanzi di Radiguet» dice ancora Debenedetti «chi li stringa dappresso né si lasci irretire nelle molte malizie con cui l'autore tenta di sviare la nostra attenzione, rivelano una loro natura singolarmente affine a quella dei sogni. Dei sogni hanno soprattutto la rapidità febbrile e stupita, volubile e densa.»

Il sogno trabocca dunque ancora da tale lucidità. Questa osservazione ci permette di passare alla figura complementare: a quella di Jean Cocteau.

Jean Cocteau

Vi parlavo l'altro giorno di una complementarità di Cocteau rispetto a Radiguet. Sta di fatto che Cocteau, per dirla in poche parole, guardava a Radiguet come a uno che eseguiva d'istinto ciò che egli, Cocteau, andava ideando. Fuori dalle pagine scritte, l'instancabile, l'insonne, doveva essere Cocteau. Perennemente in ebollizione, in lui le suggestioni d'ordine critico ed estetico, connesse col gusto e colla polemica, dovevano quasi sempre precedere quelle d'ordine direttamente creativo. Ma che dico: dovevano! Giacché Cocteau è tuttora militante e irrequieto, anche se la nostra attenzione, alimentata da nuovi fenomeni e problemi e risultati, si è nel frattempo rivolta altrove. Ora, è da osservare che in Cocteau il passo tra fermenti d'indole riflessa e risultati diretti è piuttosto breve; non tanto però da eliminare il sospetto che i secondi siano sempre in funzione dei primi: una applicazione di princìpi sempre rinnovati e colti al volo, piuttosto che una perfetta combustione dei medesimi in un'opera assolutamente genuina. Ma passiamo all'aspetto che ci interessa, prendendo a pretesto di osservazione il libro più famoso di Cocteau: Les enfants terribles. Ancora una volta una storia di adolescenti. C'è una figura, quella di Dargelos, che a prima vista può far pensare a quella di Agostino Meaulnes; ma è un'ombra piuttosto che una figura. Il che non le impedirà di proiettarsi sulla vicenda fino a determinarla tragicamente. E c'è un'altra figura, quella di Gérard, che può far pensare al mite Seurel di Fournier. C'è poi, nelle prime pagine, la famosa battaglia a palle di neve che richiama un'altra battaglia, la quale ultima – in Fournier – è uno dei primi indizi di un mondo misterioso dietro quello quotidiano del paese e della

scuola. Ma sono contatti piuttosto esterni. La battaglia di Cocteau può essere isolata come un pezzo di bravura, mentre Fournier pezzi di bravura non ne offre. Di comune tra i due c'è l'aver preso l'adolescenza con i suoi fervori come territorio di sconfinamento dell'esistenza nel mistero. Ma in questa direzione Cocteau presuppone Fournier mentre si può affermare che Fournier non presuppone nessuno, se non nella storia della sua formazione. Procede, Cocteau, sulla strada aperta da Fournier? Si può rispondere che non ci ha dato un risultato superiore e forse nemmeno uguale e che, in quanto al procedere, egli ha proceduto tanto da esaurire la direzione sulla quale Fournier s'era messo per primo. E mi spiego: Radiguet aveva fatto romanzo della psicologia degli adolescenti in quanto tali; in Cocteau ritorna, in certo qual modo, l'indiscriminazione tra infanzia e adolescenza: ritorna, insieme, il senso favoloso e poetico dell'avventura che Radiguet con la sua apparente freddezza aveva cercato di evitare per non esserne distratto. Cade, dunque, l'osservazione psicologica in Cocteau? Non cade. Ma è psicologia dell'avventura, analisi attenta delle reazioni dei personaggi adolescenti davanti al rivelarsi o al celarsi del mistero. È la sua novità rispetto a Fournier, ma è anche il suo limite. L'avventura nelle mani di Cocteau è ormai un meccanismo di cui chi lo usa conosce tutti i segreti. Non per nulla egli la chiama gioco – e non avventura. Con Cocteau entriamo nel gioco di prestigio, nella sala degli esperimenti. C'è in lui una reale sapienza del mistero; ma è appunto questa sapienza a farcelo avvertire come qualcosa di meccanico, vera boite à surprise che riuscirà in qualche modo a farci sobbalzare, ma di cui conosciamo in anticipo la vera natura. C'è dell'altro: ed è che il contenuto intimo dei personaggi ha origini già nettamente estetiche, quasi che nell'aria dell'infanzia essi avessero respirato l'emanazione sottile dei libri, dei quadri e delle statue. C'è insomma, in Cocteau, una padronanza e una consapevolezza talmente riflesse di ciò che in altri è dato dalla forza di un istinto originario, che egli può addirittura arrivare a porre le basi di un'estetica del mistero. Altri il mistero lo creano, o per meglio dire, se lo trovano davanti e lo scoprono. Cocteau lo possiede già in partenza, lo chiama per nome, lo tratta come uno di casa. L'anima adolescente è per lui la sede naturale del mistero e per questo egli sceglie come protagonisti degli adolescenti. I quali hanno un gergo che sarà magari in relazione con quello degli studenti ma che non è per questo meno fittizio e fondato su una convenzione già libresca, se si pensa che termini analoghi ricorrono in Fournier e sulle prose pseudocritiche dello stesso Cocteau.

«Esser partito,» cito dalla traduzione degli Enfants terribles che Giuseppe Ravegnani ha curato per l'editore Mondadori «esser partito significava quella particolare condizione spirituale, che il giuoco provocava; essi dicevano: io sto per partire, io parto, io sono partito. Disturbare il giocatore partito costituiva un errore imperdonabile.»

Più avanti Cocteu dirà: «Nessuno degli attori di questo teatro, e tanto meno colui che recitava la parte dello spettatore, aveva coscienza di giocare un qualsivoglia ruolo ed era appunto a codesta primitiva incoscienza che la commedia doveva una giovinezza eterna. Senza che i ragazzi se ne accorgessero, la commedia (o la camera, se più vi piace) oscillava ai limiti del mito».

Ma è una inconsapevolezza che non inganna nessuno, tanto è presente e costante il commento dell'autore, là dove un Fournier avrebbe concentrato tutto in un gesto o in un

grido. E così ecco l'elogio della semplicità, in luogo dell'espressione diretta di essa:

> Giudici probi avrebbero trovato complicati Elisabetta e Paolo, portando in causa l'eredità di una zia pazza e di un padre alcolizzato. Complicati come la rosa lo erano senza dubbio, ma, al confronto di simili giudici, lo erano come la complicazione. Marietta, semplice come la semplicità, indovinava l'invisibile muovendosi lieve, e senza imbarazzo, entro questo clima infantile. Oltre, non cercava. Sentiva che l'aria della camera era più leggera dell'aria. Il vizio non vi avrebbe resistito più a lungo di certi bacilli alle grandi altezze. Aria pura, attiva, nella quale niente di sporco, di basso, di vile penetrava. Marietta ammetteva e proteggeva, come si ammette il genio e si protegge il suo lavoro. Ora la sua stessa semplicità le affidava il dono di una intelligenza comprensiva, capace di rispettare il genio creatore della camera. Perché era davvero un capolavoro ciò che i ragazzi creavano; un capolavoro ch'essi personificavano, in cui l'intelligenza non occupava alcun posto, che attingeva la propria meraviglia dal fatto d'essere senza orgoglio e senza scopo.

I risultati di Cocteau hanno sempre il valore di una conferma sul terreno dell'arte agli estri e magari alle effettive intuizioni critiche di un ingegno indubbiamente fervido, per il quale l'essenza dell'arte era – come egli scrive – «verità, semplicità che spoglia l'oggetto da una chiassosità di simboli e di metafore». Così l'orizzonte dell'avventura, perché questa sia colta nella sua capillarità, si limita tra le pareti della stanza in cui vivono i ragazzi terribili, fratello e sorella. Sentite come essi giudicano il giovane americano che sposerà Elisabetta per morire di lì a pochi giorni in un incidente d'auto strozzato dalla sciarpa impigliata a un mozzo della macchina da corsa:

> Michele formava con la camera un perfetto contrasto. Contrasto così netto, così vivo, che in seguito nessuno dei ragazzi ebbe l'idea di farlo entrare colà. Per loro Michele rappresentava il mondo esterno. Al primo colpo d'occhio lo situarono sulla terra.

Ma il modo della sua morte farà sì che anche il rappresentante del mondo esterno abbia cittadinanza ideale nel mistero. Ecco come ciò avviene:

> La stupefacente avventura delle nozze e della sua morte proiettò questo essere sì poco segreto nella zona segreta. La sciarpa vivente, strangolandolo, gli aveva aperta la porta della camera. Senza la sciarpa, giammai egli vi sarebbe entrato.

Vera protagonista è dunque la camera, lo spirito della camera. Il quale ha un proprio ordine di sentimenti e di giudizi, le proprie regole, le regole del gioco – per così dire. Quando Paolo cercherà di infrangerle con la forza di un sentimento altrimenti semplice, con l'amore verso un'altra creatura, la sorella ne farà le vendette causando la sua e la propria morte. Già abbiamo sentito Cocteau parlare di mito. E qui egli commenta:

> Salgono fianco a fianco. Elisabetta trascina con sé la sua preda. Sugli alti coturni degli attori greci essi lasciano l'inferno degli Atrìdi. Ormai, la comprensione del tribunale divino non sarebbe bastevole; loro non possono fare affidamento che sul proprio spirito demoniaco. Ancora qualche secondo di coraggio, poi

approderanno colà, ove le carni si dissolvono, ove le anime si sposano, ove l'incesto più non s'aggira di notte.

Siamo nuovamente di fronte, con queste parole, piuttosto che a un risultato creativo, alla dimostrazione di un credo estetico di Cocteau, secondo cui, come osserva il Ravegnani, il mondo antico «è sentito per la prima volta, diventa gesto e canto statuario, blocco di ombra e di luce, contro cui l'umana tragedia "bussa" come destino fuori dei tempi».

Ma per concludere su questo autore e su questo aspetto che l'avventura e il mistero assumono in lui, sarà bene anche ricordare un'osservazione già fatta a proposito degli elementi poetici entrati nel romanzo, al seguito di ciò che abbiamo chiamato l'avventura, tanto da infrangere le barriere in cui precedentemente i due generi parevano cristallizzati. Con ben altro senso e con ben altro peso, questo stesso aspetto ci si presenterà nel trattare di uno scrittore cresciuto e maturatosi in latitudini e attraverso esigenze assolutamente diverse da quelle di Cocteau: in Herman Melville.

Herman Melville

Con Cocteau, esaminato la volta scorsa, abbiamo definitivamente lasciato la strada su cui l'avventura, elemento dinamico all'interno del romanzo, cammina ormai consapevole di sé e dei propri effetti. Cocteau, s'è visto, aveva come oggetto della propria narrazione non tanto una vicenda avventurosa quanto la psicologia e addirittura il meccanismo dell'avventura. Ne aveva isolato l'essenza particolare e aveva costruito su questa base, tanto più letteraria quanto più consapevole, la vicenda dei suoi personaggi. Rappresenta cioè l'involuzione all'interno di un genere che si è precisato come tale e che dunque non ha più niente da dirci. Meglio allora risalire alle origini e, più che questo, spaziare in un clima assolutamente libero che ha dato altissimi risultati stilistici ma in cui si stenta a ravvisare un presupposto letterario.

Giacché Melville – in particolare il Melville di Moby Dick – è uno di quei fenomeni di strapotenza in cui un'enorme massa vitale sembra riversarsi per un naturale processo di trasposizione e senza cura alcuna dei mezzi. Uno di quegli oggetti che, per quanto meravigliosi, sembrano esistere in natura senza presupporre un autore e senza che noi possiamo in alcun modo definirli, tanto varii ed egualmente suggestivi sono gli elementi che essi ci offrono. Tra l'altro, libri come Moby Dick, quando appaiono – e appaiono raramente – costituiscono subito genere a sé e sono per questo irripetibili. Ma la loro fondamentale energia fa sì che il nostro modo di lettura muti, spesso integralmente, e che appaiano di colpo affatto naturali cose che prima erano ritenute, in materia d'arte e di letteratura, assolutamente inosabili. Libri come Moby Dick sono sterminate miniere nelle quali è assurdo e addirittura ridicolo isolare le zone di maggior rendimento, tanto le presunte impurità e superfluità fanno strettamente corpo con lo splendore del materiale puro e inalterabile. Ora Melville non pensava certo, con Moby Dick, a scrivere soltanto un romanzo d'avventure in senso puro. Del romanzo d'avventure non c'è che il pretesto e, in qualche modo, lo schema. Basterebbe, a dar la misura di un altro interesse presente nel libro tanto che in esso la vicenda trabocca perpetuamente, la dedica reverenziale a

Nathaniel Hawthorne, autore della famosa Lettera scarlatta, il quale scrittore d'avventura precisamente non era. È probabile che la definizione più ampia e al tempo stesso più esatta di Moby Dick l'abbia data il suo più eccellente traduttore italiano, Cesare Pavese, con queste parole della prefazione alla traduzione stessa:

> Leggete quest'opera tenendo a mente la Bibbia e vedrete come quello che vi potrebbe anche parere un curioso romanzo d'avventure, un poco lungo a dire il vero e un poco oscuro, vi si svelerà invece per un vero e proprio poema sacro cui non sono mancati né il cielo né la terra a por mano.

Un Dante, dunque, un Dante del mare. Un Dante americano che abbia, a sua volta e a suo modo, un proprio senso letterale, allegorico e anagogico. Tema apparente: la caccia alle balene e la vita in genere delle baleniere sul mare. Questo è lo spunto dell'avventura. Ma l'avventura non è questa volta l'avventura di uno solo o di due o tre persone nettamente individuate e in certo qual modo eccezionali, bensì presenta caratteri di vera e propria coralità a diretto contatto con l'eterno e con l'ignoto. La persona che si presenta all'inizio e parla in prima persona ha una sola funzione: quella di raccontare.

«Chiamatemi Ismaele» si legge alla prima riga di Moby Dick nella citata traduzione del Pavese.

«Ed io solo sono scampato a raccontarvelo» dirà all'epilogo, con parole di Giobbe, la stessa persona. E non adduce, a giustificazione del proprio estro di andar cacciando balene, se non motivi poco più che generici e banali, che lo faranno subito tacere in quanto personaggio:

> Alcuni anni fa – non importa quanti esattamente – avendo pochi o punti denari in tasca e nulla di particolare che m'interessasse a terra, pensai di darmi alla navigazione e vedere la parte acquea del mondo. È un modo che ho io di cacciare la malinconia e di regolare la circolazione.

Ma perché proprio la caccia alle balene? L'avventura, nel suo senso, già visto, di comunicazione con l'ignoto sta appunto in questa scelta. Ed è avventura millenaria di generazioni e generazioni la cui origine si perde nel leggendario e nel sacro e il cui svolgimento ha luogo ai limiti dell'umano, dove le elementari ragioni dell'umano e del sovrumano sono in gioco. Si esce così, non appena il viaggio è affrontato, dalla linea semplice dell'operazione di caccia e il viaggio acquista un significato oltre i propri obiettivi dichiarati, che sono quelli di rientrare con la stiva colma di botti d'olio di balena. E vedete con che scrupolo Melville si documenta, come tende a stabilire una tradizione anche dei minimi atti e usi dei balenieri, come ne illumina, con costanti riferimenti a passi biblici e ad opere del mondo classico, le origini mitiche, la continuità nei millenni: come cerca di riportare quegli atti e quegli usi a figure e a parole cariche di tempo. Già questo basterebbe da solo a introdurre l'aria del mistero nelle operazioni della baleniera.

«... è tutta» dice ancora il Pavese «un'atmosfera di solennità e severità da Vecchio Testamento, di orgogli umani che si rintuzzano davanti a Dio, di terrori naturali che sono la diretta manifestazione di Lui.»

Ma tutto ciò rientrerebbe ancora, nonostante lo sfondo grandioso e primordiale, nel

quadro di una tra le più grandi imprese dell'uomo. L'elemento sovrumano entra con lo sfiatare di Moby Dick, la balena bianca, col suo spettrale apparire a distanza. Questa immagine che è un po' il motivo ricorrente del libro vale come somma di tutti i terrori, di tutte le esaltazioni e di tutti i miraggi che hanno accompagnato nei secoli la caccia sul mare; è la diretta manifestazione del nulla e dell'inconoscibile nel cuore delle gesta dell'uomo. È al tempo stesso la prova splendida di come Melville abbia saputo, suscitando il terrore più col miraggio dell'ombra bianca della balena che con la diretta rappresentazione del bruto, superare l'ostacolo che l'evocazione dei mostri, secondo una famosa pagina di Valéry, oppone alla fantasia dei poeti. Il punto d'incontro e di urto tra i due elementi in gioco, dell'umano e del sovrumano, sta nella monomania di Achab, il capitano della baleniera. Basta osservare il suo contegno per avvertire il senso metafisico che l'avventura assume in Moby Dick: la caccia, motivo di guadagno o, al più, d'ardimento, con l'unico obbiettivo del ritorno con le spoglie di molte balene uccise, è in Achab il pretesto per evocare e sfidare forze estranee e schiaccianti. Si potrebbe esaminare questo libro rispetto alla profonda religiosità che lo anima e osservare il senso del peccato di Achab, che è prima di tutto peccato d'orgoglio. Ma a noi qui importava rilevare come ancora una volta la materia avventurosa assuma, in questi autori, il significato di una più vasta vicenda, tale da introdurre nel romanzo un movimento, una profondità e un'allusione che la materia per se stessa non farebbe supporre.

Basti, come estrema illustrazione, la lettura della pagina conclusiva del naufragio:

> Per un momento incantato l'equipaggio della lancia stette immobile, poi si volse. «La nave? Gran Dio, dov'è la nave?» Presto, attraverso un mezzo fosco e confuso, ne videro il fantasma inclinato che svaniva, come nei vapori della Fata Morgana; con soltanto gli alberetti fuori acqua; mentre fissi, per infatuazione o fedeltà o destino, ai posatoi un tempo tanto alti, i ramponieri pagani mantenevano le vedette affondanti nel mare. E allora cerchi concentrici afferrarono anche la lancia solitaria e tutto l'equipaggio e ogni ramo fluttuante e ogni palo, e facendo girare le cose vive e quelle inanimate, tutto intorno in un vortice, portarono anche il più piccolo avanzo del Pequod fuori vista.
>
> Ma mentre gli ultimi rovesci si mescolavano sul capo sommerso dell'indiano alla testa di maestro, lasciando ancor visibili alcuni pollici del bastone eretto, insieme a lunghe jarde sventolanti della bandiera che ondeggiava tranquilla con ironico accordo alle onde distruggitrici che quasi la toccavano; in quell'istante un braccio rosso e un martello sorsero tesi all'indietro, nell'aria libera, in atto di inchiodare sempre più la bandiera al bastone affondante. Un falco del cielo che aveva beffardamente seguito il pomo di maestra giù dalla sua naturale dimora tra le stelle, dando beccate alla bandiera e molestando Tashtego, cacciò per caso ora la sua larga ala palpitante tra il legno e il martello, e contemporaneamente sentendo quel brivido etereo, il selvaggio sommerso là sotto, tenne, nel suo anelito di morte, il martello rigidamente piantato; in modo che l'uccello celeste, con strida d'arcangelo, col rostro imperiale teso in alto e con tutto il corpo prigioniero avvolto nella bandiera d'Achab, andò a fondo colla nave, che, come Satana, non volle scendere all'inferno finché non ebbe trascinata con sé, per farsene un elmo, una parte vivente del cielo.
>
> Piccoli uccelli volarono ora, strillando, sull'abisso ancora aperto; un tetro frangente bianco si sbatté contro gli orli in pendio; poi tutto ricadde, e il gran sudario del mare tornò a stendersi come si stendeva cinquemila anni fa.

Se Melville è, in certo modo e col conto che si deve fare di queste terminologie sommarie, il Dante della vita sul mare, Robert Louis Stevenson ne è a buon diritto l'Omero. Per l'illustrazione della sua arte in generale possiamo rifarci al ritratto che con la consueta finezza Emilio Cecchi ne ha dato nella sua raccolta di saggi sugli scrittori inglesi e americani. Ecco, a proposito di omericità, le parole che Cecchi pone a conclusione del proprio saggio: «La vita di Honolulu e di Samoa, ha, nelle sue pagine, la domestica universalità che prima avevano avuto soltanto quei risvegli borghigiani e giuochi di fanciulle e marini colloqui dell'Odissea».

Tale domestica universalità è in evidente relazione, per parlare ancora con parole di Cecchi, col suo «stile fermo e delicato», colla natura del suo esotismo che «invece d'allargare il mondo e stranirlo» tende a «familiarizzarlo e a riempirlo d'intimità». Ma, sempre di Cecchi, valga questa definizione ad accostarci all'aspetto di Stevenson che interessa ai nostri fini: «Era di quei raccontatori che posson fare anche a meno delle suggestive distanze che altri ricava dalle cronache e dalle leggende, o trova nelle architetture e prospettive del racconto; perché tutto in lui, all'atto della parola, precipitava in ingenuità trasparenti e vivicolori, ma portando seco il rombo d'un'avventura e d'una lontananza infinita».

Ma riportiamoci alle prime pagine del saggio, là dove Cecchi delinea la disposizione a narrare dello Stevenson, e avremo modo di osservare, oltre al sottile dissidio cui la materia dello scrittore era sottoposta, tutti i motivi che lo fanno diverso dagli scrittori fin qui esaminati: «In realtà, uno scrittore ricchissimo come lui di senso del romanzo, in qualche modo peccava di eccesso romanzesco quando, con tutta la sua scaltra discrezione e la sua facoltà di dare alle immagini la positività d'un documento, si metteva ad architettare un romanzo. Senza contare che, per lui così dotato, la vita vissuta era stata, quasi dal principio, straordinaria come il più incredibile dei romanzi. La disposizione più immediata e feconda veniva insomma ad essergli non tanto di riatteggiare in trame fantastiche la propria storia «più bella di qualsiasi poema», quanto di lasciarsi galleggiare alla superficie di cotesta storia. Non tanto di raccontarsi nel passato, quanto di rivedersi nelle cose, semplicemente posando gli occhi sul mondo. La sapienza ingenua del suo sguardo bastava a creare, con la materia immediata del mondo, il più pacifico e vertiginoso miracolo, al quale era impossibile aggiungessero qualcosa anche le più acute invenzioni».

Un dissidio, dunque, tra uno sforzo inventivo e una naturale facoltà di esprimere e di evocare. E insieme l'avventura come avventura dello sguardo, non mossa da presupposti e da intenzioni e da sottintesi metafisici, ma, per sua propria e intima natura, carica del senso del mistero. Dove il dissidio si compone, dove l'equilibrio è raggiunto, abbiamo il capolavoro che fa di Stevenson uno scrittore classico, con tutta la misura, l'evidenza e la luminosità che il termine solitamente comporta. È questo, tipicamente, il caso dell'Isola del Tesoro, che può essere definito senz'altro romanzo d'avventure nel suo senso più ovvio e al tempo stesso più puro. Con l'Isola del Tesoro torniamo, per così dire, alle origini, alla matrice da cui l'elemento dell'avventura si è poi svolto e ha fruttificato precisandosi nelle direzioni particolari da noi esaminate e assumendo un senso, a volte

programmatico e intellettualistico, che in Stevenson non aveva. In Stevenson tutto è ancora in nuce: lo spirito avventuroso, da una parte, come impulso a esplorare l'ignoto immateriale, e la semplice storia avventurosa, di cui abbiamo avuto in seguito esempi addirittura minimi e banali, dall'altra.

L'equilibrio cui accennavo a proposito dell'Isola del Tesoro è dato dalla perfetta fusione dell'intelligenza, in quanto sapienza costruttiva, e della sensibilità, in quanto facoltà di suscitare un'atmosfera e di conferire evidenza a luoghi e a figure, di rendere vivi e parlanti personaggi dell'immaginazione.

Così, ecco che il dissidio, placato in codesto equilibrio, assume il carattere di una duplice attitudine. Nell'Isola del Tesoro Stevenson rivela il genio del colpo di scena, ma insieme la capacità di far scaturire la meraviglia da una semplice descrizione. Qualcuno ha addirittura parlato, a suo riguardo, di un realismo magico ante litteram. Di tutto questo – e ci piace che la testimonianza venga dal primo degli autori presi in esame – dà chiara comprensione Alain-Fournier quando ne ammira – sono sue parole – la capacità di «disporre le vicende per la nostra migliore sorpresa, senza mai diventare rocambolesco».

A Fournier Stevenson doveva apparire come un modello pressoché perfetto nell'organizzare, sulla linea di un procedimento narrativo, le segrete, ineffabili suggestioni che nascono dalle cose e dai paesaggi. Si pensi alle figure di banditi, caratterizzate in pochi tratti nervosi, che restano incise una volta per sempre nella mente del lettore: vere maschere fisse, tipi obbligati del romanzo d'avventure. Figure che si direbbero schizzate con una sorta di affetto e di bonarietà, tanta è stata la cura di caratterizzarle. Questi banditi hanno tutti una mutilazione: specie di marchio d'infamia che li pone non già fra i derelitti, ma tra i gaglioffi. C'è il monco, c'è il cieco, c'è lo zoppo. E quest'impronta aumenta la fissità, la nitidezza con cui lo scrittore ce li presenta. Ma insieme Stevenson sa straordinariamente sfumare, senza alterarla, la nettezza del suo disegno, allo stesso modo con cui fa nascere gli imprevisti per la varietà della trama. Come un giocatore di dama colloca una pedina e sembra ignorarla e non la tocca più se non per muoverla soltanto quando gli è davvero utile, Stevenson è maestro nell'apprestare senza parere gli elementi che verranno buoni a suo tempo, quando il lettore se ne sarà tranquillamente dimenticato per aver dovuto rivolgere altrove la propria attenzione. Da qui la sorpresa. Ma non c'è trapasso, non c'è colpo di scena che non sia accompagnato e qualche volta preparato da un mutamento della luce o del clima, da un capovolgersi delle condizioni ambientali. Stevenson manovra con l'intelligenza, ma tiene conto del caso; che è quanto dire, oltre che dell'imponderabile, della volubilità degli impulsi e delle emozioni. Chi tiene i fili della vicenda, nell'Isola del Tesoro, è Jim, ragazzo ardito e qualche volta sventato; personaggio irrazionale quant'altri mai, almeno in partenza, precipitoso e temerario nelle sue iniziative; ma guidato da un istinto sicuro.

Stevenson non pensava a comunicare con l'ignoto, né tanto meno a farsene un miraggio costante. Si direbbe piuttosto che ne ricevesse puntualmente i più singolari messaggi e che spontaneamente li ritrasmettesse attraverso quella sua scrittura asciutta e pulita, ma piena di vibrazioni. Si capisce come con questa dote, assolutamente spoglia di applicazioni intellettualistiche, sia stato oggetto di ammirazione da parte di Fournier.

E non è detto che un certo grido di cui più volte abbiamo fatto menzione, non sia altro

che la eco, dentro le pagine del Grand Meaulnes, di un altro grido, assolutamente reale, ma con tutte le parvenze dell'irrealtà, perché proveniente da persona non vista e non supposta, sulla strada del tesoro occulto e conteso.

VITA E FAVOLA DI UNO SCRITTORE*

(C. Alvaro)

Credo che ci siano alcuni avvertimenti da fare, in tutta discrezione, a chi si accinga alla lettura di queste quattrocento e più pagine, fitte e in corpo piccolo, che compongono il nuovo libro di Corrado Alvaro: Quasi una vita (ed. Bompiani, 1950).

Il sottotitolo, anzitutto: Giornale di uno scrittore. Di uno scrittore sì, ma il termine sia reso, per le ragioni che vedremo, in senso non troppo stretto e d'altra parte la varietà d'interessi, di problemi che si tracciano e che vengono a volte affrontati alla radice, non distolga troppo dalla natura e dal carattere che il sottotitolo esprime. Poi, a chiarimento, tre temi che l'autore stesso ci indica nella sua nota introduttiva.

L'importanza dei particolari per quel tanto per cui risultino «rivelatori d'una personalità o d'una condizione».

Questo libro come l'opposto d'una «biografia goethiana è il senso d'una vita impegnata in una sempre maggior perfezione».

Il suo fondo non lieto, come ebbe a dirne per primo l'editore, in relazione alla tristezza o tristizia, dei tempi.

Cominciamo dall'ultima osservazione, che tocca il tono oltre che la materia. Sempre nella prosa d'Alvaro c'è il senso di qualcosa di massiccio e secolare, di possente e incorrotto che vien messo in moto tutto quanto. Ciò non è senza fatica, senza stento a volte addirittura, proprio per questa necessità di muoversi essendo e permanendo intero. Nel contatto col tempo, nell'urto con la società, qui sta il punto difficile, la prova di forza. E si potrà continuare a parlare del calabrese che si getta a testa bassa nell'arena nazionale ed europea, consapevole di tutta l'onestà e di tutta la cautela, di tutto il coraggio e di tutta l'attenzione che occorrono o per non essere sopraffatti o per non adeguarvisi – che è il peggio –, e peggiorarla per la propria parte, con l'uso delle proprie doti di astuzia o di imperterrita violenza. Divenuto il contatto costante nella non lieta vita di ogni giorno, si ha la conversione di quell'originario vigore in dolente sforzo difensivo non solo di sé ma delle cose di cui si ha memoria come di valori che contano e che il mondo s'infuria a distruggere. Giacché le occasioni vitali non si presentano come materia da plasmare a propria discrezione, ma come una serie di storture, di fatti ingrati e aberranti da cui ci si debba soprattutto guardare. Cose queste da riferire alla concretezza di una situazione storica a noi tutti nota del periodo – che questo «giornale» abbraccia – tra l'anno 1927 e l'anno 1947. «La natura e la guerra sono tempi in cui l'uomo non dispone più di sé, non conosce le sue possibilità morali, aspetta di saggiarle, di essere se stesso; confinato in cellula, l'uomo è tutto nel suo potere di resistenza e di difesa, aspetta domani, contro il nemico della sua integrità morale e della sua persona fisica.»

«Quando crollò la Francia stavo ascoltando la trasmissione di Parigi. Parlava una donna e dava i soliti incontrollabili bollettini. A un certo punto chiese scusa, proprio così, di

doversi allontanare dal suo posto, dicendo che sarebbe tornata fra poco. Aveva la voce rotta, di chi sta per piangere. Non tornò più. Vuoto e silenzio. Parigi era caduta. Voce littoria alla radio. Essa pronunzia guirra per guerra e tirre per terre.» Alvaro ritaglia e accumula le figure che volta per volta esprimono l'epoca e i suoi umori, tende al vasto bassorilievo, alla pienezza dell'affresco. E come l'osservazione psicologica non va disgiunta dallo studio del costume, è raro, rarissimo che la percezione dei colori e delle atmosfere non richiami a sé la meditazione, la preoccupazione morale, l'istanza etica: «In Brianza d'autunno. I fiori nell'aria fredda. Festa al villaggio, processione, giocatori di bocce. Paesaggio romantico di un'altra vita. Tornerà mai questo stato d'animo? Forse, in un tempo settecentesco, cioè col presentimento delle rivoluzioni». Fulmineo, il passaggio dall'una all'altra zona, e tipico d'Alvaro: ecco castigata e dissolta ogni suggestione paesistica, d'atmosfera, in quello che sembra essere il «pensiero dominante» – assillante fino a diventare importuno – di queste pagine.

Sono tuttavia brani come questo ora citato a richiamarci alla natura del libro in quanto giornale di uno scrittore. Di uno scrittore, si badi, animato e turbato da una esigenza costante e particolare: che è quella di scrivere la propria favola non rifiutando alcun peso del tempo in cui l'uomo è messo a vivere, sapendo anzi in modo ben preciso che quella favola non conterà nulla ai suoi occhi se da un tale peso prescinderà: la vecchia e sempre valida e operante aspirazione di Alvaro verso «un'opera vasta e organica in cui saggio, fantasia, racconto, poema si mescolino in un impegno totale», può essere ora precisata dall'interno con la descrizione dei modi pazienti e solerti dell'artefice: «... un'interminabile attenzione sui particolari; un particolare aggiunto all'altro forma il quadro». Perché, è vero, tutti hanno notato che il libro si chiude con queste parole: «la favola della vita mi interessa ormai più della vita», sì che tono e collocazione potrebbero ingannare sul senso delle stesse, quasi sonassero abbandono o rifiuto; ma tornate indietro di oltre duecento pagine e troverete scritto che «i poeti sono bugiardi a furia di inventare favole», che i meridionali – mitomani appunto come i greci – «inventano favole sulla loro vita che in realtà è disadorna».

In qualunque altro caso il dire che la favola della vita interessa ormai più della vita, potrebbe valere come una frase d'effetto o come una facile musica finale; in Alvaro sentiamo senza possibilità di dubbio che è l'inizio d'un impegno anche più duro, il risultato d'una semplificazione operata dagli anni a costo di dolore e soprattutto a forza di esperienza. Tanto da farlo apparire tra i pochissimi seriamente qualificati – in tempi di tanto e da ogni parte conclamato e declamato amore per il reale – a superare per proprio conto ogni vana discussione in proposito mediante affermazioni come le seguenti: «Il personaggio romanzesco è un'invenzione meramente fantastica, ma è un simbolo, un segno, un sintomo... Occorre che questo simbolo rappresenti l'angolo di mondo di cui si parla, la sua civiltà... In questo è l'unico dovere dell'artista verso la realtà» oppure – e ancora una volta non v'è contrasto ma coerenza: «Non è possibile scrivere realisticamente... Scrivere di qualcosa più che la realtà». Le quali proposizioni, studiate nell'insieme e tradotte in termini di storia letteraria, potrebbero essere riportate alla zona da cui Alvaro si è mosso inizialmente, tra verismo e novecentismo; riportate invece alla disposizione specifica dello scrittore visto nell'intimo del suo lavoro, ci rivelano la reale

natura degli aneddoti e delle cose viste di cui van gremite queste pagine: come una serie di studi d'ambiente e «dal vero», come materia continuamente rinnovata di quell'interminabile attenzione sui particolari da cui dovrà risultare il quadro in altra sede.

Vita e favola non sono dunque in Alvaro due termini contrastanti, non si escludono reciprocamente, hanno, l'una dell'altra, bisogno. Cosa che alla fine si potrebbe dire di qualunque scrittore che sia tale, salvo i casi in cui la scissione sta, dichiaratamente, alla base dello scrivere e del narrare; ma di Alvaro bisognerà dirla senza mai trascurare l'occhiuta, accanita applicazione con cui egli sopra ogni altro interesse vuol salvare il rapporto di interdipendenza. Per questo non dovremo stupire vedendolo sacrificare effetti pronti e sicuri, situazioni facilmente convertibili in liricità o in colore, sviluppi suggestivi e rapidi che sembrano nascergli sotto la penna, a considerazioni disincantate e amare sull'epoca, sulla vita generale della nazione, sui costumi e sul malcostume; ma sono sacrifici apparenti, di fatto è il suo modo di resistere alle facili evasioni, alle suggestioni leggere in un unico senso, mediante una superiore fiducia nell'attenzione meditante, nella certezza che la liricità risulterà più ampia e profonda, il colore più duraturo ed espressivo, se mente e cuore e cultura e moralità avranno ognuno maturato il loro frutto.

E con ciò avremo tentato di cogliere il moto che caratterizza tutto il libro, il trapasso, qui consegnato in «schede» e annotazioni, dalla vita alla favola della vita. Resta il libro con le sue molte pagine, da vedere anche disciolte, fuori dalla struttura troppo rigida in cui lo si chiuderebbe coll'insistere troppo nel vederlo in funzione d'un lavoro di scrittore. Resta cioè la testimonianza, con i suoi mille e mille documenti sull'epoca, sull'uomo privato e l'uomo pubblico.

Noi non tenteremo neppure di dire quale sia l'uomo che risulta da queste pagine, visto che senza volerlo ci siamo irretiti in un troppo lungo discorso su un aspetto dello scrittore. Occorrerebbe essere armati di tutto punto delle armi più diverse, per affrontare compiutamente le varie direzioni, i molti problemi che questo libro ci presenta. Basti precisare che l'interesse politico e sociale che ne costituisce una delle note dominanti entra nei pensieri di Alvaro con naturalezza assoluta: non è mai un'avventura, non ha nulla d'improvvisato o di ostentato, è sempre all'origine della sua osservazione. È fatto costitutivo, senza il quale la coscienza dell'artista risulterebbe diversa da quella che è; ma insieme non ha nulla di tecnico, si svolge in quella sfera dell'umano fuori della quale la politica è fanatismo o basso interesse o fenomeno comprensibile a pochi che resta astruso per la moltitudine. Penso ai molti tra noi, della mia generazione, che della prima metà – e oltre – degli anni che sfilano in queste pagine, non serbano dopo tutto una memoria così triste, se non altro perché furono gli anni della nostra adolescenza e prima giovinezza; nei quali parve agevole – ed era questo il veleno vero – operare un taglio facile e netto tra le cose, tenersi il buono e lasciar perdere o ignorare il resto; e, per contrapposto, all'accorata voce che qui non si stanca di avvertire, non sentendosene per nulla illesa e non rifiutando la propria parte di responsabilità, che il male era dovunque. Per questo Quasi una vita è anche un libro altamente educativo. E attuale, oggi più che mai.

TEMPO VERO E TEMPO MATEMATICO

NELL'«OROLOGIO» DI LEVI*

(C. Levi)

Meno fermo e sicuro nei risultati, questo Levi dell'Orologio appare, rispetto all'autore del Cristo s'è fermato a Eboli, più inquieto e in qualche modo – un modo assai discutibile – più ricco: «Una... raccolta di osservazioni, di idee, di commenti su fatti ormai dimenticati e incomprensibili, e su cose eterne: ... spesso confusi, frammentari, incompiuti, ma percorsi tutti da quel fiume sotterraneo di felicità che rivela le cose viventi». Sono parole del libro, riferite a tutt'altro fatto: ritoccate qua e là e tenute nei limiti di una larga approssimazione, potrebbero aiutare a definirne la natura. Giacché, dall'esterno, l'Orologio (Carlo Levi, L'orologio, ed. Einaudi, 1950) non è definibile d'un sol tratto; non in quanto narrazione, non in quanto memoria, nemmeno in quanto saggio, nonostante figuri al n. 126 della collezione che ai saggi appunto si intitola. «Interrotte vicende giustapposte e senza storia» dice a un certo punto il sonetto, aulico e burchiellesco a un tempo, che è riportato sul retro della sovracoperta e che è il sommario e in certo qual modo la cerniera apposta a quell'involucro irregolare e sfuggente. Irregolare e sfuggente, ma non incontrollato: con una consapevolezza e necessità di essere qual è, piuttosto che come risultato incompleto di un impeto che abbia avuto una mira e che poi si sia distratto e perso per strada.

Constatata la difficoltà di dargli un centro che non sia di pura apparenza, vien poi fatto di pensare che un tale effetto dovesse apparire agli occhi dell'autore inevitabile e, di più, essere voluto e perseguito. Ma che cos'è dunque questo Orologio?

Troppo semplice considerarlo una testimonianza, una delle tante, dell'immediato dopoguerra in Italia. È troppo gremito di tentazioni e di velleità per essere soltanto questo. D'altra parte, il suo evidente rifiuto a formularsi e a dichiararsi in un «genere» (se di «genere» si dovesse parlare, lo si potrebbe accostare, ma solo in tal senso, al Giuseppe in Italia di Raimondi) lo fa apparire come l'esito di una operazione più vasta, ma anche più fluida che si sia come solidificata e cristallizzata nella scrittura secondo una linea convulsa e imperfetta, forse provvisoria. Tutto ciò non elimina, tra gli altri aspetti, quello della testimonianza: solo, lo fa più complesso e insieme lo condiziona a un modo di essere, di Levi uomo e artista, con tutta una parte privata, quasi un mito personale, non sempre direttamente avvertibile e precisabile.

Il libro ha inizio da una notazione di valore emblematico, sorta dalla vivezza di una sensazione («La notte, a Roma, par di sentire ruggire leoni») e si chiude sul ritorno della medesima, divenuta frattanto un motivo («Rimasi a ascoltare, con l'orecchio teso, quel silenzio appena mormorante, e sentii venire di lontano, dalle strade o dal fondo della memoria?, l'arcano rumore della notte, il ruggito dei leoni, come l'eco del mare in una conchiglia abbandonata»).

Tra il primo e il secondo ruggito, la vicenda, se tale può chiamarsi, anch'essa emblematica, dell'orologio da tasca di Levi. Tra un orologio perso, anzi sottratto in sogno e rotto in realtà, e un orologio avuto in dono da un caro morto, l'inesprimibile nulla e l'inesprimibile tutto di tre giorni e tre notti d'Italia: Roma, la vita dura di un giornale di sinistra all'indomani della Liberazione, il mercato nero, i militari polacchi, la visita a un sobborgo miserabile e provvisorio di sinistrati, la dimora in un palazzone secentesco e

principesco, la prima crisi ministeriale, un improvviso e fortunoso viaggio a Napoli, con intermezzo di tentata rapina a mano armata da parte di un fantomatico brigante, Napoli, la morte d'uno zio, il ritorno a Roma con due capi politici che si addormentano, uno di qua e l'altro di là, sulle ampie spalle del nostro autore.

Il tutto sarebbe povero e occasionale, perfino futile e insignificante (e tale a volte rimane) se la linea della vicenda non fosse appunto tormentata dal continuo interferire di vari motivi, osservazioni, confidenze, memorie e sensazioni: onde l'immagine selvosa che il libro lascia di sé e che è, come si diceva, premeditata e, fin dove possibile, controllata.

Guardate le figure e i personaggi: Levi vi dice subito tutto di loro, vi fornisce immediatamente dati, connotati e contorni: si sente che non avranno una storia, che non li farà ulteriormente agire. E le sensazioni: interrogate e subito pienamente espresse, non hanno a loro volta un lungo destino; tendono solo ad arricchire l'attimo e la resa dell'attimo. Gli stessi ricordi che a volte una circostanza o un'immagine richiamano, non insistono nel riportarci a ritroso e se vengono per un poco in primo piano, è sempre per quell'effetto d'arricchimento e, quasi, d'affollamento. Solo che tutte le direzioni in cui Levi si cimenta (dalla narrativa all'evocativa, alla meditativa e persino all'allegorica) tendono all'intersezione dei singoli piani: due orologi, in realtà, battono e si contrastano col rispettivo ticchettio in questo libro: un «enorme pendolo senza forma... fuori dello spazio» che produce «un'onda immateriale oscillante», una «pura potenza» che forse si è «sparsa e trasfigurata nelle cose, nascosta nei gesti, nelle frasi, nelle curve interrotte dei quadri» e l'orologio che ognuno porta con sé e che scandisce «un tempo senza esitazioni... continuo moto materiale senza riposo e senza angoscia». Il tempo vero, insomma, e il tempo matematico in lotta per sopraffarsi l'un l'altro, e tra essi l'eterna potenzialità da riconoscere e da portare alla luce. Vecchio motivo, per se stesso esausto, che in Levi tende a presentarsi come un istinto e che qui ha per corrispettivo una tecnica, quella che si è cercato di descrivere, e che vorrebbe essere un modo d'affrontare pienamente la realtà senza trasfigurarla o ridurla. Un tale atteggiamento di fronte alle cose sembra trovare una propria rispondenza nelle pagine di più diretta testimonianza: quelle in cui il cielo della politica pura e della tecnica politica, solcato da uccelli aristofanei (gli uomini dei partiti) grava sul mondo dell'immediatezza e dello slancio vitale (la Resistenza e la sua fase eroica). E il «Presidente caduto» (Parri) è un «crisantemo sopra un letamaio» e la vera rivoluzione da fare (poco importa che non siano parole di Levi, ma di un suo personaggio) è dei «Contadini» – dei produttori in senso lato – contro i «Luigini» – ancora in senso lato, i parassiti –, ma fuori dei partiti, «luigini» per definizione...

Tutto ciò è detto da Levi in «modo mitologico» ed è qui riferito in modo forzatamente sommario. Quel che importa non è il discuterlo per quanto di ideologico abbia eventualmente in sé ma il ricondurlo all'istinto cui s'è accennato e che vorrebbe agire come una sorta di virtus sulla crosta dell'inerte abitudine; che soprattutto vorrebbe far sentire nella breve vicenda la contemporaneità, la compresenzialità dei motivi umani, nei singoli destini il flusso perenne di tutti i destini.

Altra cosa è il risultato. Nel quale, una tensione d'ordine intellettualistico finisce col restare fortemente isolata rispetto agli esiti singoli e alle singole suggestioni, e i successivi momenti, più che riprodurre la pienezza della continuità di cui si è discorso, ne

suggeriscono l'intenzione valendosi degli apporti della cultura e del gusto: sì che, riportati a una dimensione letteraria o a una forma di sensibilità pittorica, di volta in volta diverse a seconda dell'oggetto o delle situazioni presentati, lasciano il senso di un diletto e di una bravura intervenuti a nobilitarli dall'esterno piuttosto che di una loro vita profonda venuta pienamente in luce. Si intenderà allora come la cerniera si spezzi e come fatalmente l'attenzione vada ai singoli risultati, ai singoli brani e oggetti, come il consenso pieno si concentri sulle pagine dedicate al viaggio a Napoli e a Napoli stessa, davvero alate e libere e felici – letteralmente felici.

Ma a noi forse interessava di più la disposizione d'animo per cui questo libro è nato esattamente com'è nato: il moto di fiducia in una forza, in una ricchezza autobiografica e insieme di personale esitazione a fissarla in forme più dichiaratamente e direttamente creative. Narrare può parer facile e spontaneo, con l'ausilio degli anni di eccezione, a chi creda di aver scoperto il senso unico, la direzione unica dell'interesse. Con quale rischio di impoverimento per amor del concreto, lo vediamo, si può dire, tutti i giorni. L'esser rimasto impigliato nella selva, e tuttavia esposto alla moltitudine dei richiami, non è forse l'ultimo segno della libertà di Carlo Levi.

CONFORMISMO, ACCUSA DI MODA*

(A. Moravia)

Nessuno stupirà se affermiamo che gli anni e le vicende, una buona parte dell'aria che si respira, alcuni mali che si sono fatti strada in noi e sono giunti alla coscienza, ci hanno aiutato a intendere meglio Alberto Moravia. Lo si potrebbe dire, forti del beneficio del tempo, per qualunque scrittore che sia davvero tale? Detto per Moravia significa qualcosa di più del naturale assestamento critico cui l'opera di un autore è sottoposta, soprattutto se si accresce e completa e riscuote attenzione da parte di molti, col passare degli anni. Nemmeno si vuol dire che Moravia abbia visto per primo, come per un oscuro senso profetico – non appartiene al genere dei vaticinatori e degli invasati dal Verbo –, cose che poi siano avvenute e siano diventate chiare agli occhi di tutti. È il punto di vista dal quale ci si è venuti a trovare che è mutato. Gli indifferenti, che agli occhi dei più poterono a suo tempo passare con tutti i caratteri dello scandalo e del libro da proibire, risultano oggi una angosciosa testimonianza di una implicita denunzia. Lo stesso senso di disagio, corrispondente alla prima e bruta impressione del lettore, per cui l'amore, ad esempio, assumeva senza alternativa i caratteri della fornicazione; lo stesso sospetto di un'acre, immotivata riduzione al vizio di ogni aspetto della vita da parte di chi nella vita sapeva «vedere soltanto il male», ci turbano oggi in misura molto minore, non ci costringono più a quella sorta di atteggiamento riluttante e difensivo che aveva accompagnato le nostre prime letture di Moravia. Le esperienze di tutti e gli apporti in seguito dati, direttamente o indirettamente, dallo scrittore hanno determinato il mutamento; ma la sostanza di questo sta nell'aver trasferito l'attenzione dall'enigma dell'individualità dello scrittore alla materia e all'oggetto della sua opera. E cioè: date per ammesse le inclinazioni, le attitudini, insomma gli elementi costitutivi del suo temperamento, si è sempre meno portati a vedere come tendenziosi, unilaterali o addirittura improbabili i successivi ritratti

che egli ci ha dato del mondo in cui viviamo. Sia o no fatale la coincidenza tra il suo bisogno di una «lealtà di visione» – come dice Francesco Flora in un noto giudizio ripreso e svolto in un saggio recente – e la natura delle cose implacabilmente scrutate, tale coincidenza ha sempre più il vigore del fatto largamente sperimentato. Indulgeremo per questo a una diffusa retorica del male? È un rischio che con Moravia non si corre: proprio perché ha le radici profondamente immerse nel senso dell'epoca, la sua inclinazione nativa a rappresentare il male – e, più che a rappresentarlo, a renderne ragione – dovrebbe essere ormai immune dal sospetto di una perversa quanto gratuita mania.

Ed eccoci a quest'ultimo libro: Il Conformista (Bompiani, 1951). È già stato osservato che molti titoli di Moravia contengono, indicano di per sé una polemica o un'accusa. Sì che la coscienza del lettore, e magari la cattiva coscienza del lettore reagisce subito allarmata; accoglie il libro con un'ansia di confronto, pronto a differenziarsi, a separare – pur che lo possa – la propria responsabilità. Quest'ultimo titolo sembra fatto apposta, coi tempi che corrono, perché molti si sentano in istato di accusa dal momento in cui vien loro sott'occhio. Conformista, direi, è un'accusa di moda; di quelle che più frequentemente balzano e rimbalzano da un lato all'altro delle pubbliche piazze. Ma chi pensasse di trovare un conforto al proprio presunto non-conformismo contro il conformismo attribuito ad altri resterebbe seriamente deluso. Giacché, per intenderci, il conformista di Moravia è fascista, ma potrebbe essere altro e altro ancora: conformismo non è per se stesso fascismo e tra il fascismo del protagonista e il suo conformismo corre la stessa differenza che tra l'accidente e la sostanza. Lungi dall'accogliere definizioni già formulate, Moravia vuole arrivare all'origine del fenomeno e alla descrizione dei suoi sviluppi; e le cerca, l'una e l'altra, sul terreno ancor oggi più sicuro – almeno per un narratore – che è quello dei riflessi individuali. Che cosa è dunque il conformismo? Più che una definizione Moravia ci offre la storia di un'illusione: dell'illusione – ché tale si rivela – di conformarsi a comuni e sicure norme di vita in una società che ne è sprovvista. I più grossi problemi della scelta e della libertà si profilano dietro la trattazione del particolare fenomeno che ha nome di conformismo. Non per niente, poco prima dell'epilogo, alla domanda: «Allora noi non possiamo far nulla?» Marcello il conformista risponde: «Sì, possiamo sapere che non possiamo far nulla...».

A questo punto bisognerebbe far macchina indietro e ricordare che l'oggetto del discorso era il romanzo Il Conformista e non un saggio con titolo analogo. Eppure l'essere arrivati di slancio su questo terreno ha un senso: significa se non sbaglio, che l'interesse per il fenomeno e per il problema ha nettamente prevalso su quello riscosso dall'ambiente e dalle figure, o meglio dalla rappresentazione di questi. Del conformista – che ha sete di normalità per coprire una propria paventata anormalità; che è fascista perché vede nel fascismo il mito collettivo cui immolare con gioia, nel miraggio dell'ordine, ciò che lo differenzia dagli altri; che in nome del fascismo uccide sperando di riscattare con un'azione delittuosa ma per così dire legalizzata un proprio delitto precedente –; del conformista in quanto uomo e personaggio, ricorderemo la tristezza «misteriosa», «inseparabile dal suo carattere», per cui egli era «come certi laghi che hanno una montagna molto alta che si specchia nelle loro acque parando la luce del sole e rendendole nere e malinconiche». Non molto di più. Perché questo libro ha due trame

non propriamente intrecciate tra loro: una di ragioni e riflessioni, l'altra di fatti ed episodi. Moravia è abbastanza artista per non mortificarsi nelle dimostrazioni; ma esemplificativo è, spesso e volentieri. La trama dei fatti, cioè, è qui quasi sempre subordinata, con valore d'esempio, alla trama delle riflessioni: anche nei particolari, che risultano per lo più eseguiti in ossequio alla tesi momentanea o generale e che più raramente suggeriscono per forza intrinseca un'atmosfera morale. Queste pagine traboccano di cose enormi e atroci, che nella loro serrata successione rasentano l'inverosimile; se non lo raggiungono, se finiamo con l'accettarle, ciò è dovuto alla loro immersione in un'intensa luce razionale, quasi abbiano perduto il proprio veleno per effetto d'una sterilizzazione preventiva. Spietato nel senso che sappiamo verso i suoi personaggi, Moravia non lo è meno, questa volta, col lettore.

Moravia ha già detto tutto, che in questo caso vuol dire troppo; e se qualcosa incide e fa presa col vigore della cosa rappresentata, ciò avviene quasi sempre fuori dalla linea dell'interesse centrale. E dire che impianto, taglio degli episodi, passo della narrazione, sono pur sempre quelli dello scrittore che conosciamo; ma appaiono qui come ingredienti d'un consumato mestiere.

Si direbbe che troppe erano e sono le cose negative di cui farsi una ragione perché uno scrittore consapevole fidi in altra risorsa che non il calore dell'intelligenza. La nostra epoca sta perdendo il gusto di rappresentare? La domanda non è nuova. E questo libro di Moravia la ripropone in tutta la sua ampiezza.

SOGNI CHE PARLANO DA SÉ*

(L. Romano)

Come forse i lettori già sanno, l'editore Einaudi ha lanciato in questi giorni una nuova collezione, «I Gettoni», destinata ad opere creative di scrittori che si presentano per la prima volta al pubblico, o che gli si rappresentano «sotto un aspetto ancora inedito del loro sviluppo»; sicché uno che sia noto come poeta e si scopra d'un tratto narratore, un critico famoso che si riveli autore di poemi, potrebbero trovarvi ospitalità. La collezione, diretta da Elio Vittorini, ha dato alla luce d'un sol colpo tre opere: I compagni sconosciuti di Franco Lucentini; La banda di Döhren di Pietro Sissa e Le metamorfosi di Lalla Romano. Su quest'ultimo libro fermiamo per ora la nostra attenzione e sull'autrice anzitutto.

Lalla Romano è piemontese, ma abita a Milano dopo aver risieduto per molti anni a Torino. I suoi contatti col mondo della letteratura militante e professionale sono scarsi e saltuari, almeno dal punto di vista della frequentazione, e tali probabilmente rimarranno: fatto abbastanza raro, oggi, in una donna che scrive. Di suo conoscevamo già, e apprezzavamo, un libro di versi, Il fiore, edito nel 1941 dall'editore Frassinelli, mentre alcune poesie più recenti si possono leggere nella Prima antologia di poeti nuovi, edita quest'anno dalla Meridiana. Ha tradotto da Flaubert e da Delacroix e ha pronto un nuovo libro di versi.

Questo libro di ora, tutto di prose brevi, affronta coraggiosamente, in primo luogo, un rischio d'ordine essenzialmente pratico: non sono racconti, non sono poesie, non sono saggi; che cosa sono?

Sono «visioni liriche», sono metamorfosi, sono sogni. Anzi, è un libro fatto di sogni trascritti e riferiti. Un genere dai precedenti incerti quanto molteplici e non facilmente precisabili; un libro dunque che non sembra fatto per accattivarsi di colpo le simpatie del gusto corrente. Ma bisognerà aggiungere subito, a scanso di equivoci, che si tratta di sogni davvero sognati, così come d'un libro di memorie si dice che sono memorie di vita vissuta. Questo basti a fugare il sospetto della rêverie, con quel tanto di vacuamente effusivo che la parola ormai richiama, specie se riferita all'opera di una donna, dopo l'abuso che se n'è fatto. Di sogni, o di vicende che hanno parvenze di sogno – quando non si tratti di incubi – è popolata buona parte della letteratura novecentesca. Dei sogni fatti dormendo, scrittori come Julien Green amano prendere nota nel proprio diario (e non è da escludere che la Romano abbia Green tra le proprie predilezioni). Sui sogni, in funzione psicanalitica, c'è poi tutta una letteratura scientifica o pseudoscientifica. E un riflesso divertito di tali interessi l'abbiamo osservato a suo tempo nell'Orologio di Carlo Levi. Ebbene, questo libro risulta discosto sia dalla generica e facile rêverie sia dall'interesse sperimentale e magari dal vezzo divinatorio esercitati sulla materia dei sogni. Probabilmente Lalla Romano ha preso nota di volta in volta di ciò che le accadeva di sognare e ha lavorato sulla prima traccia, non diversamente da chi annota il vissuto o ciò che nel vissuto gli sembra singolare e memorabile. Niente di più legittimo e di più naturale. Scegliendo, ritoccando ed elaborando, alterando anche, avrebbe potuto dare il racconto spiegato, più o meno fantastico. Il suo interesse, almeno per il momento, non dev'essere stato questo. È rimasta semmai più vicina alla poesia. Ma nemmeno ciò deve trarre in inganno: c'è troppo puntiglio di dire il sogno com'è stato, di seguirlo nei suoi meandri e nei suoi nessi, con l'attenzione e la pacatezza del relatore e descrittore di fenomeni.

La liricità è in rapporto con l'effetto d'assieme delle singole visioni: col modo con cui il sogno rappresentato, quasi ente a sé stante e sorto dal nulla, brulicante microcosmo nato per evocazione, si offre allo sguardo e insieme parla all'animo di chi assiste. Chi voglia un riferimento d'ordine visivo si rifaccia all'Entr'acte di René Clair. Del resto, si potrà osservare di passaggio quanto la familiarità col cinema e con l'esperienza pittorica è avvertibile nel procedimento della Romano. Le metamorfosi, s'è visto, è l'ovidiano e kafkiano titolo di questo libro di sogni. Ma come non c'è rapporto né con Ovidio né con Kafka, esso si limita a indicare un carattere saliente, una delle leggi che regolano il ritmo della vita onirica: la metamorfosi appunto, con la fluidità e la particolare «durata» che ai sogni ne derivano. Rendere fedelmente, persino con zelo, quel ritmo, non diversamente che per un brano della vita organica, fino a farne cogliere la segreta continuità, tale è la mira cui la Romano ha l'occhio sempre in queste pagine. Da notare come il compito di risolvere in naturalezza, secondo una logica e persino una psicologia sui generis, il gratuito dei sogni, è affidato a una voce per nulla trasognata o sognante, che tuttavia riesce meglio adeguata ed efficace che se fosse tale; ed è almeno singolare il fatto che in materia solitamente esposta a sublimazioni e languori si produca qualcosa di analogo al programma verista di lasciare che la cosa – il sogno, in questo caso – parli da sé.

A questo punto non resterebbe che invitare alla lettura indicando le pagine più felici o... i sogni meglio sognati, se ancora non restasse da dire sulla struttura e sul senso del

libro. Il quale è diviso in parti, per raggruppamenti di sogni, a seconda di un appena accennato e non tassativo carattere del sognatore, diverso per ognuna delle parti stesse. C'è di più: gruppi di sogni e sogni singoli sono accompagnati da una sorta di cartiglio, da una scritta su pagina per il resto bianca. Leggiamo la prima, posta in capo al volume, che è tolta dal Talmud (altre sono pure e semplici riflessioni e sentenze della scrittrice, norme di regolamenti immaginari, ecc.): «Il sogno è la sua propria interpretazione». Che sia un invito al lettore perché partecipi e reagisca come di fronte ad un qualsiasi episodio della vita ad occhi aperti? E, se lo è, fino a che punto deve estendersi lo zelo interpretativo dopo che l'autrice ha curato, con tanta finezza e discrezione, senza ulteriori interventi, il grado della luce e l'intensità degli effetti? Più che chiavi del sogno tali scritte sono temi, motivi. Eccone uno: «La solitudine dell'adolescente è raffigurata nelle civiltà arcaiche come un soggiorno nel paese dei morti» (l'aria, qui, ricorda il Pavese dei saggi). Dice in termini di riflessione qualcosa a cui il sogno corrispondente allude in termini di atmosfera. Inutile cercare punto per punto la piena equivalenza logica, a meno che questa non si faccia naturalmente palese da sé, come nel sogno dei preti (gli corrisponde la scritta: «l'arte della salvezza sta nell'amministrare la comune disperazione»). Quel che importa è la relazione, stabilita per via emozionale, tra vita organica e vita sognata; la parentela (il sogno, dopo tutto, è ancora cosa degli uomini) che fa ripercuotere nelle dimensioni surreali del sogno interessi e ragioni umane; che riconosce e restituisce, in una parola, umanità ai sogni.

Se il libro dovesse recare una fascetta, suggerirei di riprodurre questa scritta premessa al sogno del centauro: «Non esistono incontri semidivini o ferini, esistono solamente incontri umani». Giacché in questo soprattutto, oltre che negli effetti particolari di pagine che trascriverei volentieri, sta la novità e, direi, la necessità di quest'opera.

BANDIERA NERA*

(M. Tobino)

Oltre che poeta e prosatore, Mario Tobino è medico in un ramo – è il caso di dirlo – particolare: medico presso un manicomio, un tempo ad Ancona, oggi, se non sbaglio, in quel di Lucca. È anche un solitario, un isolato, tra i più giovani di quella generazione letteraria che ormai si può considerare di mezzo e che porta con sé tutti gli inconvenienti di essere tale, oppressa com'è dal peso dei tempi mutati, dal pregiudizio che lega una buona parte dei suoi esponenti, che da poco hanno superato la «linea d'ombra», ad altri climi e ad altre esperienze.

> La magnolia come profuma, o amico,
> nel manicomio di Ancona
> le suore che nascostamente s'innamorano
> e camminano silenziose pei porticati...

È un vecchio messaggio in versi da quella solitudine. Tobino ne ha altri, non dolci e leggermente snervati come questo, ma aspri e pungenti: vere e proprie invettive nate nel

deserto e scagliate con la voce rabbiosa di chi dispera che vadano a segno ed è roco a furia di gridare.

Ora egli ci viene incontro con un titolo piratesco: Bandiera nera, lungo racconto, prima apparso a puntate nella rivista romana «Costume» e adesso raccolto in volume nella collezione degli «Estratti» della stessa. La bandiera nera, emblema facilmente interpretabile secondo quanto il racconto nel suo sviluppo ci dice, è moralmente la bandiera bianca innalzata sugli insicuri fortilizi della coscienza del suo personaggio centrale. Di questo libro già è stato detto che è da considerare come il primo romanzo antifascista nello spirito e nella sostanza; «antifascista» scrive Guglielmo Petroni, estensore di tale giudizio «nel senso semplice e duro che dobbiamo dare alla parola, per non cadere con essa nella demagogia che comporta tutt'ora, non appena la si proponga nella discussione o nel giudizio».

Se primo o secondo, o terzo, non so. Certo è antifascista dall'interno del fascismo, nella piena aderenza al fenomeno vissuto e subìto prima ancora che nella condanna di esso. Si può anzi dire che nella ivi esposta vicenda di talune coscienze, e di una in particolare, è adombrato il tipo fondamentale dell'epoca fascista, la sua ora estiva, per così dire: quella in cui, nella generale alterazione delle coscienze, non più gli individui erano caratterizzati dalle intime convinzioni, ma nel grado in cui, accettando o non accettando in cuor loro uno stato di cose che le apparenze facevano ritenere immutabile, si adeguavano ad esso in vista del proprio tornaconto o anche soltanto della propria possibilità di sopravvivere. Onde il fascismo stesso perdeva il proprio volto d'origine e non era più questione di pro o di contro, di fascista o di antifascista; ma le distinzioni tra i singoli si collocavano su una scala tutta negativa, da un massimo di corruzione a un minimo di accettazione.

Ma è ora di dir qualcosa sulla trama del fatto narrato. Un giovane gerarca provinciale, laureato in medicina, deve sostenere l'esame di stato per l'abilitazione professionale. Non sente di farcela con le proprie sole forze e studia una duplice azione per vincere la resistenza degli esaminatori. Da una parte tenta la carta grossa della raccomandazione politica, dall'altra architetta di presentarsi in mezzo a un gruppo di validi laureati tutti d'una stessa università, calcolando che «se nove sono ottimi e la commissione ne è contenta, e uno no, anche questo uno può essere promosso ricadendogli sopra la luce degli altri». Queste le pedine del giuoco:

– un gruppo di studenti studiosi, amici tra loro e ben preparati a sostenere la prova. Costoro dovrebbero dar luce al gerarchetto ignorante, avendone in cambio l'aura di potenza che questi, mediante i propri titoli politici e il vigore delle raccomandazioni, dovrebbe diffondere intorno al gruppo;

– il segretario dell'università di V., presso la quale gli studenti dovrebbero recarsi a sostenere gli esami di Stato. È il perno di tutto ed è il personaggio centrale. Suo compito sarebbe di disporre i turni delle interrogazioni in modo che i dieci associati siano interrogati tutti nello stesso giorno e insieme di far intendere alla commissione che in mezzo al gruppo c'è gente con le spalle politicamente molto forti;

– un sansepolcrista direttore del pensionato per studenti presso il quale i giovani alloggeranno nel periodo di ambientamento e di preparazione alla prova: altro elemento

destinato ad accrescere l'aura di potenza suddetta e a intervenire, se necessario, con l'autorità del proprio passato fascista.

Predisposto in tal modo l'ordine d'operazioni, avviene che il piccolo gerarca ritiene più opportuno di lasciare che gli altri si avviino al luogo dell'esame, riservandosi egli di decidere, sulla base di quanto avrà preliminarmente ottenuto, se dare l'esame frammischiato ad essi o in un secondo tempo. Quel che poi avviene, e che si complica di tutte le intenzioni, apprensioni e moventi segreti dei personaggi, il lettore vedrà da sé. Questo è in ogni modo l'epilogo: nove degli associati vengono promossi, alcuni per merito reale, altri in grazia dell'aura di protezione dall'alto di cui vanno avvolti; solo il «gerarchetto», vittima inconsapevole del suo stesso trafficare e macchinare, viene sonoramente bocciato.

Tutto quanto è, come si vede, fondato sull'intrigo e il libro vive in parte di tale gusto. Non si tratta però di gherminelle ingegnose, con sottigliezze inventive e clamorosi colpi di scena; è un intrigo tutto interno, fondato sui riflessi delle singole psicologie, sui contraccolpi delle singole coscienze. E il calcolo minuto, particolareggiato, delle intenzioni e reazioni genera la linea narrativa, che è invece semplice e rapida, anche prevedibile; ma ciò in questo caso non nuoce.

L'illazione sarà magari indiscreta, effetto d'una facile suggestione; ma questa prosa piena di sprezzature, affastellata e farneticante, e insieme dominata e conclusa in un giro che può parere perfino ricercato, suggerisce addirittura una convivenza di medico e demente nelle pagine di Tobino: l'uno a parlare e parlare a dirotto di sé, a dire i suoi fatti e accidenti e speranze, le sue balzane ragioni; l'altro a metter ordine nel subbuglio, a dargli il peso che gli spetta, a stabilirne il significato – come dire? – esistenziale. Non si dice comunemente: una lucida pazzia? I migliori effetti della prosa di Tobino, strettamente applicata com'è a «casi» umani trattati alla stregua di casi clinici, nascono da tale armoniosa convivenza; e trovano il loro non sempre pieno riflesso nella vena volontieri macchiettistica della rappresentazione: scene veloci, pantomime da film muto (ad onta delle fitte esclamazioni):

«– Buono! buono! vino dei Castelli! l'esame andrà bene! tutti nostri amici, ragazzo sveglio Parisi! Lei Bordi? sì, Ponti. Nostri amici! non c'è che da mandare i documenti. Tutto fatto, tutto fatto, nemmeno parlarne! – e continuarono le esclamazioni; e poi il Ponti salutò il segretario, il segretario di nuovo reiterando il braccio morto accompagnò il Ponti alla porta; qui si risalutarono, ecc...»

C'è anche l'intento della satira? Più che questo c'è un postumo sdegno, che a volte rintocca come un cupo motivo ricorrente contro la dittatura, contro il «veleno fascista», come per ricordare al lettore che quanto avviene nella vicenda non avviene a caso, ma ha una diretta origine in una situazione generale. Sdegno, e anche ironia, amarezza, malinconia; ma sono appena accennati questi sentimenti e intonazioni, che già perdono il colore particolare e confluiscono nell'operazione sottile dell'intelligenza, la vena epigrammatica e a volte elegiaca del poeta Tobino si è convertita in questo accanimento analitico, in questa puntigliosa indagine del narratore, limitandosi a vivere in margine e a dare aria di tanto in tanto al racconto (vedere, ad esempio, questo brano sul sansepolcrista:

«Sulla giacca il distintivo color sangue e dorato, vicino al distintivo di fascista, quel distintivo che forse voleva dire essere lui uno di quelli che avevano partecipato alle primissime riunioni dei fascisti, gli dava, o forse era la suggestione di quei tempi, un'aria come fosse intricato in vecchi delitti che però gridavano ancora nelle ore di silenzio e benché la loro voce sia ormai lontana e dalla folla dimenticata, pur tuttavia più precisamente quella voce arriva soltanto a quelle persone che di quei delitti furono attori; ed è una voce che risplende opaca come appunto il grido dei morti lontani»).

Onde, per tornare alla metafora, il medico è al tempo stesso staccato e presente rispetto al folle che confessa la propria parte nella generale follia dell'epoca. Su questo Tobino non ci dice niente di nuovo quando allude al suo aspetto nazionale e collettivo (la figura del Capo di tutti i Guf, i suoi calcoli e i suoi pensieri riproducono il «tipo» di tutte le barzellette del ventennio); e forse uno squilibrio è avvertibile tra il giudizio sul fenomeno generale, che appare come un dato indiscusso e riferito nei suoi termini più ovvii, e la rappresentazione attenta, in profondo, del modo con cui esso s'incarna nei singoli, fuori dall'ufficialità. Accade così a Tobino come a uno che, tutto preso da un impegno dimostrativo e analitico, s'interrompa di tanto in tanto per sfogare in imprecazioni l'ira a stento repressa. Il che, d'altra parte, non manca d'ottenere di volta in volta un suo ilare effetto.

Risultato particolare nella fortunata, non comune bivalenza che permette a questo libro di essere documento e opera di fantasia insieme senza sensibile scarto tra i due aspetti.

* Il ciclo L'avventura e il romanzo, trasmesso nel 1951 su Radio Monteceneri, constava di sette lezioni, qui riprodotte, nell'ordine originario, a eccezione della seconda, dedicata a Alain-Fournier, non presente nell'Archivio Sereni. I testi sono trascritti dai dattiloscritti conservati con le segnature SER PR 0306 (Introduzione), 0307 (Green), 0308 (Radiguet), 0309 (Cocteau), 0310 (Melville), 0311 (Stevenson).

* «Milano-sera», 23-24 febbraio 1951. Recensione a C. Alvaro, Quasi una vita, Bompiani, Milano 1950.

* «Milano-sera», 1-2 luglio 1950. Recensione a C. Levi, L'Orologio, Einaudi, Torino 1950.

* «Milano-sera», 16-17 maggio 1951. Recensione a A. Moravia, Il conformista, Bompiani, Milano 1951.

* «Milano-sera», 11-12 giugno 1951. Recensione a L. Romano, Le metamorfosi, Einaudi, Torino 1951; poi come Introduzione a L. Romano, Le metamorfosi, Mondadori, Milano 1986, pp. VIII-IX.

* «Milano-sera», 14-15 settembre 1950. Recensione a M. Tobino, Bandiera nera, Edizione di «Costume», Roma 1950.

ACQUARELLI E TEMPERE DI CARLO MATTIOLI*

(C. Mattioli)

«lo strano corso che tenne il cavallo...»

Mattioli mi guida nell'appartamento che gli fa da studio a Parma, stanze fresche, soffitti alti, uno studio ordinato e lustro che pare sul punto di mutarsi in pinacoteca tanti sono i dipinti recenti e meno recenti che hanno trovato una collocazione lungo le pareti. Il solo oggetto «irregolare» è la giacca da lavoro dell'artista, una imbrattata casualità, quasi un riflesso della tavolozza. Attualmente predomina in entrambe il giallo delle ginestre di cui abbondano i pendii appenninici – la Cisa, il Lagastrello – nella bella stagione. Rivedo alcune opere, o le loro varianti, ammirate durante l'inverno – poco meno di una scoperta per me che conoscevo superficialmente il precedente lavoro di Mattioli – alla Galleria Trentadue: le acque morte, le campagne estive. A più d'uno queste immagini hanno suggerito l'idea della solitudine, una doppia solitudine: del soggetto riguardante ed assimilante e dell'oggetto contemplato, preso a partito, trasposto. In ogni caso una solitudine animata. Vorrei dire come, per quello che ha suscitato in me. Anzitutto le ore. Sono certo nostre ore terrestri, privilegiate nella fantasia o nel ricordo di ognuno, e lì, su quelle tele, richiamate alla mente, fissate una volta per tutte. O sarà che addirittura ne abbiamo perso il ricordo e restiamo stupefatti a scoprire che esistono? Sarebbe dir poco se non si riconoscesse senz'altro che quelle ore, così come appaiono su tele o su carte, superano fantasia e ricordo. Il nostro Andrea Zanzotto parlerebbe di oltranza, termine frequente nei suoi discorsi e che gli rubo volentieri perché qui torna davvero a proposito e non saprei dire altrimenti. È un'oltranza che a ognuno di noi può parere di cogliere o di aver colto a tratti per poi abbandonarla al regno dell'ineffabile. Cerco di qualificare con attributi queste opere appena intuite, che Mattioli ci rivela invece nella loro pienezza con la sua pittura. Ore intermedie? applicabile a taluni episodi pittorici, è, rispetto all'insieme, equivoco, deviante; ore contigue? è già meglio; ore proiettive? forse. In ogni caso ore che normalmente gli occhi non vedono o intravedono appena, ore finitime e occulte. Viene in mio soccorso, una volta di più, una citazione da Char:

> ... giorno che splende di sopra la sera,
> gualcita la sua soglia d'agonia.

Il discorso si potrebbe ripetere per i luoghi prescelti: certo, la pianura padana, le colline parmensi, la Versilia; ma perché no, a seconda delle luci e dei miraggi. Grecia, oppure Messico o anche Egitto nel quale due fasce di verde compatto e intenso su entrambe le rive del gran fiume lasciano posto di colpo alla sabbia accecante del deserto?

Non sono che impressioni del visitatore, ma determinanti. Una seconda fase della contemplazione suggerisce altro: tra fluidità e pastosità della pennellata da questa a quell'opera singola, da questo a quel ciclo, fuori dalla cronologia e indipendente dagli intenti dell'artista, uno sviluppo narrativo. Dire racconto sarebbe eccedente e sviserebbe, dire flusso è quasi esatto. Intanto c'è quella ricorrente petite phrase dell'albero a volte centrale, a volte un poco spostato rispetto al centro geometrico del dipinto, a volte grandeggiante e sontuoso, a volte appena percettibile, di fatto centrale, calamitante sempre. Altra petite phrase, la luna tra le nuvole nei «notturni». Altre ancora, che vedremo. E infine una ripetuta, variabile frase a sé stante, tale da costituire una serie specifica: quella della piccola Anna, folletto irriducibile tra interni ed esterni di quella solitudine animata. Ecco, prendiamo nel suo insieme il lavoro di Mattioli dal '70, suppergiù, a oggi, o meglio a ieri in quanto l'artista è già passato a una fase nuova; e alquanto sommariamente, per pura comodità, distinguiamolo in serie: le aigues mortes, i ritratti per una bambina, i paesaggi collinari e campestri, le notti.

Le acque morte, immobili né più né meno delle acque vive e correnti non appena queste si guardino da una certa altezza. Nate, a quanto pare, da una di quelle osservazioni casuali che portano con sé lo stupore di una scoperta improvvisa e il rammarico di non averla fatta in passato, si esaltano in cromatismi, sfilacciature variegate, barlumi velenosi, fermentati bagliori: la resa pittorica emargina il dato d'origine (marciume, putrescenza) a favore di quella che ai nostri occhi apparirà sempre più una vibrazione indefinibile, un indizio, un presagio, un avviso che ci troviamo alle soglie di qualcosa. Dentro l'intrico vegetale l'acqua si scava la sua vita, filtra, forma anse e meandri, s'insena, avanza pretese fluviali, si dilata a specchio insondabile tra profondità e trasparenze ambigue, ristagna in una cupezza da imboccatura d'Averno: quasi che lo strapiombo che lì s'immagina segnasse un tramite, un passaggio a un ambito sotterraneo e infero – Ade o Campi Elisi?

A quella supposta voragine, a quella abissalità, è addirittura speculare, fa riscontro nella serie delle «notti», se si bada all'impianto dell'opera, lo squarcio tra la nuvolaglia in movimento, lo spacco luminoso simile allo zig-zag del lampo, con la luna in funzione di allusivo, mutevole quadrante celeste.

Sarà arbitrario vedere in quelle acque morte e in quei notturni un prologo calcolato alla serie dei paesaggi? Ma nell'ordine puramente mentale – nel senso del dare ordine a impressioni sparse – che ho tentato, essi si pongono come un'apertura sulle ore delle quali parlavo, sere in Versilia o sul Po, oppure mezzodì assolati (la montaliana «gloria del disteso mezzogiorno quand'ombra non rendono gli alberi»: altri, come Luigi Carluccio, ha ricordato il Cardarelliano «sole a picco»); o altre ore ancora, imprecisabili, trascorrenti nelle variazioni di un caleidoscopio operante tra un incarnato roseo-fulvo e il velluto di un bruno che trapassa in bluastro prenotturno: visioni inattese, proposte di esistenza aperte da quei prologhi, offerte di un mondo che non è sotterraneo né superno, ma è pur sempre

in queste ore svelate, purché gli occhi le colgano, il nostro mondo terreno.

È natura solitaria cui parrebbe estranea l'impronta dell'uomo, e che pure fa avvertire di volta in volta, per esistere in quello, l'intensità di uno sguardo nascosto in un punto di osservazione – lo stesso nel quale, come per incanto o sortilegio improvviso, siamo venuti noi a trovarci, a irrompere davanti a uno scenario imprevisto.

Si isola dall'insieme la serie dei «ritratti per una bambina», l'unica contraddistinta da una palese presenza umana. Un'ulteriore fantasticheria dello scrivente si spinge a vedervi, più che raffigurazioni, uno spirito folleggiante di sguardo in sguardo, di dipinto in dipinto, quasi che non una creatura ma il genio stesso del lavoro, l'impulso dello sguardo e della mano, l'elemento dinamico e operante, il demone, l'Ariele di quella magia, vi fosse rappresentato in travestimenti successivi e ci immettesse nell'impercettibile epopea che si farà via via palese nei paesaggi.

Non vorrei che l'aver parlato di incanti e magie sfumasse nel vago della cosa inespressa. Il ricorso al magico vale qui in opposizione alla parzialità di altre possibili definizioni dettate dall'emotività: nel senso che la più recente pittura di Mattioli si offre aperta a ognuna di esse e le supera lasciandole ad una ad una possibili. Per questo mi appare polivalente e avventurosa in analogia con lo spirito della pianura, aperta a tutte le apparizioni e a tutti gli eventi. E così – siamo ormai nell'ambito specifico di questa pubblicazione – dall'esteticità dell'abbagliamento diurno o dalla luce sanguigna in cui le ore s'incendiano un'ultima volta trapassando dal bruno carnale al bruno vellutato che prelude alle notti, l'avventura si fa collinare, tenta la massa del verde, vi si tuffa, ne diviene il cuore segreto. Una frangia vegetale interrompe bruscamente la cremosità di un calanco, si pone come una traccia da battere, una indicazione segnaletica verso un Eden di piante e di dimore; oppure, richiamo anche più deciso, una striscia di biacca evoca la buona polvere dei sentieri fuori mano in vista di quei tratti di un rosa luminoso distesi sul verde, tetti galleggianti sul folto nell'imminenza di una sera.

«Lo strano corso che tenne il cavallo...» irresistibile per me la citazione ariostesca; e tanto più l'altra attinta in Virgilio e riecheggiante in Leopardi:

> non molto va, che da le vie supreme
> dei tetti uscir vede il vapor del fuoco,
> sente cani abbaiar, muggiare armento...

Ma più che un ritorno della presenza umana, questi particolari momenti li sento sfiorati da un ricordo o da un presagio: ricordo di qualcuno passato di lì, di un episodio appena trascorso; presagio di un incontro prima imprevisto o di un evento che sta per prodursi. Il mistero rimane intatto nello sguardo che lo coglie e in cui vive: e l'avventura continua. È, tutto sommato, una pittura felice.

La frequenza di riferimenti letterari e l'assenza di altri più direttamente pertinenti non si spiega solo con la scarsa competenza in materia dell'osservatore. Sui secondi già si sono espressi gli intenditori veri; e a questo punto, scomposto e disperso il tracciato delle sensazioni e delle suggestioni, urge cedere loro la parola sull'avventura reale: quella che

si svolge nel rapporto tra i materiali e i mezzi. Ma per quanto riguarda i riferimenti letterari, vorrei sottolinearne la spontaneità; che è come parlare della naturalezza con cui questa più recente arte di Mattioli non li richiama, ma li chiama. Il che è abbastanza raro; e in altri casi o forzato o inautentico. Qui il ricordo istintivo di certi testi fa sì che la citazione diventi illustrazione immediata e che l'eccellente illustratore di testi che Mattioli è stato ne sia illustrato a sua volta.

Quando visitavo lo studio di Mattioli ero appena uscito da un lavoro su commissione: la traduzione dell'Illusion comique di Corneille. Per pura associazione di idee – e me ne scusi l'artista – mi sono chiesto se in questo caso fosse arrischiato parlare di «illusione pittorica». Spero di non essere volgarmente frainteso. Se là si tratta – come è stato detto – di «teatro nel teatro» sarebbe questa, analogamente, pittura della pittura? Bene inteso, non pittura nata da una riflessione sull'essenza della pittura, bensì recupero, compendio, evidenza delle qualità, risorse, poteri della pittura quale ci è stata tramandata nel tempo. Di fronte a casi come questo, tutt'altro che frequenti, si reagisce scartando per un lungo momento l'idea, giusta o sbagliata, che ci siamo fatti della modernità e la querelle tra antico e moderno appare sospesa. Sappiamo, presentiamo che di lì a poco l'idea del moderno tornerà a ossessionarci, la querelle immancabilmente si riaccenderà e nemmeno l'arte di Mattioli riuscirà ad abolirla. Ma all'inverso, se non è solo illusoria la sospensione che quell'arte produce e nella quale in certo modo si identifica, ritengo che nessuna querelle contenderà al nostro artista lo spazio nel quale va riconosciuto e splende col suo lavoro.

FANTASIE D'AMORE E DI GUERRA DALL'«ORLANDO FURIOSO»*

(A. Sassu)

Ecco che cosa erano gli uomini rossi e le terre commosse con cui la pittura di Aligi Sassu ci affascinava in gioventù: non entità concrete, definitive, incombenti, non Presenze ma apparizioni, non simboli ma figure: accensioni della fantasia e del senso, fantasia non mai disgiunta dalla sensualità, luce che mediante il colore – un colore violento – si raggrumava in sostanza corporea. Annunciavano un nuovo rapporto con la realtà o erano trasalimenti di memoria mitica? Erano l'uno e l'altro e alla domanda che non ci facemmo allora sarebbe facile rispondere che erano piuttosto premonizioni sorte da una speranza, da proiezioni sul futuro, intuizioni di una umanità ripristinata nelle sue energie autentiche, rigenerata. Erano – verrebbe voglia di dire adottando un titolo del primo Rimbaud – soleil et chair. In questo senso il nostro amico vinceva di slancio una difficoltà che sempre più si sarebbe avvertita non solo in pittura: collocare una o più figure in un paesaggio. Ci fu in seguito, a tratti, come un arretramento verso gli interni: i caffè, le donne della Maison Tellier. E insieme un abbandonarsi alle seduzioni della linea, del disegno. Quasi un lasciar prevalere la sensualità sulla fantasia. Quanto si accenna qui non si traduce in giudizio da parte nostra né si riferisce a un giudizio dell'artista sulle cose e sul mondo. Caso mai sottolinea il subentrare di un tanto di impassibilità voluttuosa – se non è troppo contraddittorio – che va dal figurante al figurato e viceversa.

Teniamo fermo il nesso fantasia-sensualità e la posteriore impassibilità che non esclude il senso – che anzi, in un certo modo, lo potenzia. Su questi precedenti non sorprende che si sia innestata un'operazione ariostesca. Tanto per rifarci a una formula illustre, non sorprende che Sassu abbia avvertito lo stimolo del «naturale meraviglioso» di cui va opulento il poema. «La ghirlanda di fiori» scriveva Goethe «adorna la fronte dell'Ariosto meglio che non farebbe lo stesso alloro. Come la natura copre di una verde veste dipinta a mille colori il fecondo suo seno, così egli ravvolge nel fiorito orlo della favola le cose tutte che solo possono fare rispettabile ed amabile l'uomo... mentre la follia sembra scorrere in disordine con le dita le corde di un armonioso liuto, pur serbando la misura delle più belle armonie.» Il Furioso sembra abbracciare tutto il reale, e che niente si sottragga a un abbraccio che è cosmico non cessando mai di essere terrestre – e tanto più si fa avvertire come terrestre e possibile quanto più si appropria dei colori dell'irrealtà e se ne nutre. Abbastanza per illuderci che niente dell'esistenza rimanga esterno alla variegata, trascolorante sfericità del poema, così internamente mossa, di continuo scomposta e ricomposta, messa perpetuamente in forse dal gusto della peripezia e, più ancora, dal ritmo con cui la Fortuna opera nell'esistenza e ne determina di volta in volta lo «strano caso» o lo «strano corso».

La tentazione di vedere in questo moto perenne – per cui il Furioso ci si presenta come un assieme di situazioni in movimento – una rappresentazione dinamica della vita, è davvero troppo forte: la vita che passa – vien fatto di dire a nostro conforto – è anche la vita che si rinnova e arricchisce. Il conforto, se così lo vogliamo chiamare, viene dal sorriso, così difficile da adottare ma così persuasivo sulle labbra dell'autore, di quel grande suscitatore di fenomeni, esperto di essi eppure puntualmente preso e appassionato dallo svolgersi e dissolversi loro, che fu messer Lodovico. Che lettura ne ha dato Sassu? Perché questa è una lettura, cioè un «suo» Ariosto, episodico certo ma tale da presupporre una lettura globale. È quanto, nei casi migliori, avviene al traduttore che si misura, operando una scelta, con l'insieme di un'opera poetica. Da che angolo guardarla? E in quale direzione riproporla se non ricrearla? E fino a che punto appropriarsene, cioè avvertire attraverso di essa l'ulteriore impulso di risorse proprie?

Una strada – che nessuno può dire quanto feconda se non producendone prove concrete – sarebbe o sarebbe stata quella di tradurre il flusso di energia del Furioso in una serie di metafore di esso, abbandonando ogni tendenza al confronto, cioè all'illustrazione. Può valere come esempio desunto da altro campo operativo la definizione dello stile ariostesco che il Foscolo attribuisce al suo Didimo Chierico: «un giorno, mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: Così vien poetando l'Ariosto!».

Questa, della trasposizione metaforica, non poteva essere la strada di Sassu, a meno di non dotarsi di mezzi diversi da quelli di cui solitamente dispone. E d'altra parte l'impennarsi di un cavallo, la picchiata del destriero alato, il vortice mulinante di una battaglia, l'esposizione su uno scoglio di un nudo femminile erano suggestioni troppo forti perché la parte sensuale, avida, occhiuta dell'artista non vi si cimentasse (persuade meno quando è solo violento, perdendo in ariosità quanto guadagna in potenza: ma gli si condona volentieri la monumentalità del primo apparire di Bradamante armata).

L'unica metafora di cui Sassu si è giovato sta nell'avventura del colore di cui danno prova queste tavole, corrispettivo variabile, trasmutante, dell'avventurosità del tema e dei suoi soggetti, tale da trovare in sé, nella propria variabilità e mutevolezza, il principio unificante e al tempo stesso la via per trascendere la fissità del singolo episodio. E del resto, là dove l'episodio impone il proprio contenuto specifico, qualcosa, nel contorno o nello sfondo, allude a un contesto più ampio, rimanda ad altre parvenze tanto reali quanto fittizie: quel soffitto misteriosamente istoriato sovrastante il profilo aspro, vagamente minaccioso dell'Isola Perduta, dell'Islanda, che l'Ariosto nomina appena: quei pavimenti a scacchiera, ricorrenti segnali di una partita più vasta che è in corso qui e altrove: quel globo arborescente e tentacolare, folto di corrispondenze con una flora velenosa, sole o astro che sia, che non si sa a chi o a che cosa doni luci e calore, o se piuttosto non se ne stia lassù appartato, irrelato, a preannunciare un'insidia, un evento che ci coglierà di sorpresa; quei volti di donne, come stilizzati in un gusto senza data, che non ci dicono nulla di sé e del loro segreto oltre la propria bellezza offerta (rispunta l'impassibilità voluttuosa) in una nudità più importante dei loro sentimenti.

Lo spazio in cui muoversi era praticamente illimitato, con forti escursioni dal corporeo al magico al chimerico. Sassu vi ha disseminato figurazioni senza concedere troppo al flusso narrativo da una parte e alle tentazioni descrittive dall'altra; badando invece a fissare momenti capaci di concentrare in sé la carica dinamica del poema, lasciando prevalere di volta in volta o il corporeo o il magico o il chimerico senza perdere di vista il rapporto di reciprocità che li compenetra, li fa tra loro omogenei e li eguaglia, alla fine, per naturale scorrimento dell'uno nell'altro. Fino a inventare quel colore ultimo e uniformante, quell'indefinibile azzurro, quella penombra marina, che appare come il naturale elemento in cui immergere mostri e prodigi, amori e battaglie: non più colore, ormai, ma atmosfera, cioè spazio fertile d'illusione e realtà, di sparizioni e di avventi.

DA NATURA A EMOZIONE DA EMOZIONE A NATURA*

(F. Francese)

in memoria di Francesco Arcangeli

Leggo in un vecchio scritto di Emilio Tadini su Franco Francese questa testimonianza dello stesso Francese sul proprio lavoro di illustratore di testi letterari: «Libertà grafica sull'emozione della lettura. Il testo preso come natura». Tadini chiariva poi in che senso andava inteso il rapporto tra «emozione» e «natura» e credo che avesse ragione nel vedere in quella testimonianza una formula attiva, utile a capire Francese e la sua arte: natura come «complesso organico, vivente»; emozione come tramite insostituibile nel rapporto con la realtà. A me quelle poche parole hanno ricordato un tratto di un poeta, William Carlos Williams, con la cui opera ho avuto qualche familiarità:

> Come diremo quel che bisogna dire?
> Solo una poesia.
> ...
> che imiti, non copii la natura, non

copii la natura, che
NON, servile, copii la natura
ma una danza!

e più avanti:

– per collocarmi (nella mia natura) accanto alla natura
– per imitare la natura (sarebbe una vergogna copiare la natura).

«Imitare» – termine altrimenti sospetto – significa dunque «collocarsi accanto», assecondare la natura per come viene a noi e ci si manifesta, perseguire con pazienza, con accanita pazienza tendere all'effetto di alta fedeltà del suo riflesso in noi, della ripercussione in noi dei suoi stimoli e impulsi, non imporre dall'esterno una forma al fenomeno e nemmeno subirla (copiarla) dal fenomeno, ma lasciare che questo agisca, condividerlo e interpretarlo, cioè restituirlo dopo averne organizzato la trasformazione in noi. Che vuol dire, prima di tutto, avere individuato con esattezza il tramite che fa possibile il rapporto, la zona di sensibilità su cui questo si verifica. In questo senso il testo da illustrare è vissuto come natura; allo stesso modo è natura, per il traduttore, il testo da tradurre. E sono natura, lo diventano, i testi pittorici o poetici che una volta che ci abbiano impressionati cessano per tutto un lato di essere modelli, punti di riferimento culturale a noi esterni, per entrare nella nostra cerchia esistenziale né più né meno che come persone, interlocutori, viandanti, guide, portatori d'acqua. Non occorre notare quanto queste irruzioni di arte «vissuta» nella vita vissuta differiscano da ciò che siamo soliti vedere come eco, riflesso, rielaborazione, riproposta, revival. Questo che dico non è per niente rigoroso, è appena un tentativo di metafora per alludere al modo di essere come artista, alla disposizione inizialmente istintiva poi sempre più consapevole in Francese di porsi di fronte alla realtà da una parte e al fatto pittorico dall'altra: o meglio di involgersi in quella attraverso questo, che è cosa diversa dalle varie forme di rispecchiamento dell'una nell'altro. Si capisce che in questi casi ciò che è stato avvertito come «natura» e ha prodotto «emozione» tende attraverso l'opera a scavalcare il discorso specialistico e a riproporsi come natura, nuovamente producendo emozioni, per chiudere infine il ciclo tra la fonte, il movente, e il riguardante o – come dicono – il fruitore. Individuare per Francese questo ciclo e tenerlo sotto osservazione è importante. Significa aderire al moto della sua opera, avvertirne la mobilità, vorrei dire l'elasticità del suo spazio inventivo, cogliere all'interno di alcune serie, parallele o incrociate, di opere in sé finite che sono piuttosto episodi di vicende in evoluzione, il senso di una storia mai finita.

La chiacchiera contenutista o formalista, così spesso prevaricante in questi anni, suole lasciarsi alle spalle l'identificazione della natura dello spazio inventivo cui alludevo. Partendo da un dato fatalmente esterno, tende a sostituirsi al fatto concreto, alla sua origine e ai suoi moventi per sovrapporvi il proprio discorso. Anche questo spiega come Francese si trovi in costante opposizione o estraneità rispetto alle mode, alle velleità e agli umori del momento senza con ciò rinunciare all'attenzione. Si potrebbe dire di lui che

è un irriducibile figurativo scampato alle tempeste dell'informale, ma non sarebbe esatto. Si trascurerebbe, dicendo questo, quanto dell'esperienza dell'informale ha messo e mette in forse e alla prova, insieme al suo sentimento del reale, la sua figuratività sin dalle origini tormentata dalla componente espressionistica a lui connaturale: si trascurerebbe la drammaticità sempre emergente, sempre in primo piano in ogni sua opera.

Non è mai, o quasi mai, un artista gradevole. Spesso, al primo contatto, respinge. Ma subito dopo, abolendo d'un colpo ogni esca di piacevolezza, appassiona. Appassiona, chiama in giudizio e magari condanna, coinvolgendo nella sentenza se stesso. C'è un breve ciclo nella sua opera passata che s'intitola alla «gioia di vivere». È una gioia estremamente ambigua. La vedo come un balzo disperato (il vitello che salta, il ragazzo che corre) verso una gioia originaria, primordiale e irrecuperabile, piuttosto che come una gioia in atto, o un destino di gioia. Lì l'arte di Francese è ancora racconto concluso, con un protagonista bene individuato su una strada che si avverte chiusa. Al di là di ogni antitesi tra campagna e città, vedo quel breve ciclo come una naturale premessa alla convulsione, alla pluralità, allo sconfinamento delle immagini e delle atmosfere successive, per lo più cittadine, in cui non è più racconto ma allusione plurisensa, situazione variamente interpretabile e agibile, tempestosità del senso. Qui ogni possibile racconto esorbita dal quadro, che solo lo promuove con potenza, e il protagonista è tutti e nessuno, siamo noi e lo spazio che ci troviamo di fronte, minaccioso, enigmatico, invadente da ogni parte, sede della potenzialità in cui si forma e si distrugge la nostra condizione di esistenti: è un occhio sogguardante, come timoroso di essere strappato a se stesso, e che si sente scrutato, preso di mira: nato da un'agitazione (vorrei dire: una «movitazione») produttrice di spigoli effimeri, trabocchetti, false distanze... Non tanto è dato cogliere un esito, fissarsi sul risultato singolo, quanto abbandonarsi al flusso da una opera all'altra per successive, anche impercettibili, varianti: il dinamismo, l'inquietudine contro la pacificazione e la stasi. Concordano con questa notazione certe parole di Francese di quindici anni or sono: «Vi sono opere che esigono dal riguardante una sorta di silenzio contemplativo... Altre invece agiscono come una sorta di intima esaltazione, di espansione vitale». Si sa che Francese ha operato e opera nella seconda di queste direzioni muovendo attraverso cicli di ispirazione la cui storia interna è stata ricostruita, episodio per episodio e quasi passo per passo, in quello studio di Mario De Micheli del '69 che costituisce il più recente e completo riferimento per uno sguardo d'assieme sul lavoro dell'artista. Alcuni di tali cicli si ripropongono in questa mostra nei loro sviluppi ulteriori: primo tra tutti quello della «notte d'amore»; altri sottotitoli nuovi («notte stellata», «sole notturno») portano a una destinazione pregnante, immergono in una totalità, in una pienezza di significato, elementi e motivi parziali precedentemente affrontati nella loro singolarità: le varie figurazioni dei bestiari, sintesi non casuali di natura bestiale e di natura umana, le emersioni attraverso la materia pittorica di quell'«animale psicologico» di cui dava così ampia ragione Roberto Tassi nel suo studio del '65, della «bestia addosso», delle «vite che quasi non parlano» – avrebbe detto Umberto Saba – e che qui rivelano, manifestandosi nell'immagine indotta, la terribilità, l'imminenza, l'incombere di quel «quasi». Un proiettore occulto, di marca Rembrandt o di marca Caravaggio, situato

in chissà quale punto della notte – che non è sfondo ma elemento naturale di primo piano, incarnazione dello spazio protagonista vero, pressione del non-io sull'io; prolungamento di noi stessi oppure emanazione in noi del diverso? – raggiunge il protagonista apparente, lo attornia di presenze subdole tra bitumi crete fosforescenze provvisorie, suscita una pluralità di forme, una folla di possibili, dalla matrice dell'informe. Altre volte fa esplodere quello che non saprei definire se non come un clamore-colore, come di lamiere o staccionate o quinte tinteggiate alla brava, su cui non sia stata passata l'ultima mano di vernice. Nell'uno e nell'altro caso il senso auditivo è in qualche misterioso modo impegnato e coinvolto attraverso il senso visivo. Parlo, naturalmente, delle mie impressioni di riguardante, esposto ai fruscii, ai mormorii, alle folate, ai trasalimenti di quel mondo mosso, ventoso, rabbrividente che è per me la pittura di Francese e che ha come costante la notte, dicevo, come incarnazione dello spazio. E con ciò non vorrei dare troppo peso a quei titoli – di interi cicli e di opere singole –, ma caso mai indicare lo scarto tra la lettera di quelli – notte stellata, notte d'amore... – e la realtà esistenziale cui rinviano: quasi un sarcasmo, una provocazione, una richiesta di sopralluogo o una chiamata in correità. «I nomi ch'egli sceglie ai suoi temi» ha scritto Carlo Betocchi per una mostra fiorentina di Francese nel '70 «sono soltanto dei fecondi pretesti all'oscura, sempre oscura gestazione dell'opera.»

Inetto come sono, per mancanza di strumenti idonei e di esperienza specifica, a leggervi scientificamente, ritengo di essere di fronte a uno di quei casi in cui più naturalmente cade, nello spirito del lettore, la distinzione tra la lettura di un testo pittorico e la lettura di un testo letterario o, se si preferisce, poetico. Francese – la cui pittura non è certo di quelle che comunemente vengono definite «letterarie» – è anche un artista autobiografico nel senso in cui lo sono certi scrittori: cioè, non opera al di fuori di quelle che sono le sue dirette esperienze di vita. Non opera a partire dall'universo delle forme, ma penetra in queste nel punto esatto in cui esso offre un'apertura o anche solo uno spiraglio in analogia con quanto l'artista ha vissuto. Il che vuol dire – qui sta il punto – che nell'opera ritroveremo letteralmente trasferiti i dati e i contenuti dell'esistenza di cui si trova a essere parte o testimone. Sempre meno vi ritroveremo eventi e circostanze pubbliche e private, ma sempre più vi troveremo, invece, il segno della reattività a questi nella trasposizione che l'artista ne ha dato. Francese vive a Milano e si sa quanto una grande città stimoli, provochi, chiami a confronto un artista che viva in essa minacciato di inaridimento, schiacciamento, soffocazione: e come da questo stato nascano insieme una volontà di ripulsa e una di rivalsa; e come su questo contrasto, su questa contraddizione si formi un suo sentimento della città, che diventa in tal caso una campionatura del reale, l'immagine per niente conciliante con cui questo gli si presenta. Ne vedevo il riflesso, già nel '61, in certi versi di allora di Giovanni Raboni:

> Eh, le misure della notte, l'ambiguo
> lume di luna che confonde
> il protocollo dei marmi, l'ombra che ravviva
> gli strombi delle finestre, le profonde
> gole dei cornicioni

scampati (ancora per poco) al viceregno
delle imprese, al morso dei capitali...

A me pare che nel lavoro di Francese possano riconoscersi alcuni poeti a lui coevi o di poco posteriori, che hanno operato a Milano in questi anni su una matrice quasi sempre ingrata, non proprio remunerante, e che di questi anni finiranno con l'aver dato l'immagine pertinente e duratura. Vengono infine alla mente certe parole di Elio Vittorini a proposito di letteratura e industria che mi lasciarono perplesso a suo tempo: «la realtà industriale è dal mondo degli effetti messi in moto a mezzo delle fabbriche che più prende i significati suoi... La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto».

Non c'è alcuna fabbrica nella pittura di Francese, ma appunto: è di fronte alla sua pittura che quelle parole si esemplificano, diventano perfettamente attendibili.

Tra i titoli delle opere e dei cicli di opere di Franco Francese che mi sono rimasti in mente La bestia addosso è quello che mi viene più spontaneo ricordare. Ci sarà certo un motivo. È un titolo variamente interpretabile e maledettamente attuale. Per il momento, pur sapendo che può voler dire molte altre cose, lo vedo sinonimo della paura (ma quale altra bestia, non identificabile, innominata, le sta dietro e la suscita?). In più non contrasta affatto, se si tiene conto dell'affine sostanza pittorica, con l'altro ciclo delle Notti d'amore; anzi si completano a vicenda, sono l'uno l'altra faccia dell'altro, attuali anche per questo, apparentati nell'allarme, nella dedizione, nel tremore, nell'orrore. Quando il Vanni mi ha chiesto di ristampare la mia presentazione per la mostra del '75 di Francese alla Galleria Toninelli e di aggiungervi qualche rigo, non ho saputo proporre, per rispondere in modo non troppo casuale all'invito, altro che questi due brevi testi, poco più che appunti, inediti. Erano stati scritti in precedenza, senza riferimento alla pittura di Francese. Il rapporto, se c'è, si giustifica con i titoli rispettivi.

DELLA TORRE 1971-1977*

(E. Della Torre)

Ognuno reagisce con i mezzi di cui dispone. L'artista che è Enrico Della Torre vorrà scusarmi il ricorso a un testo poetico a me familiare e che qui riporto per intero in quanto mi pare apparentarsi senza forzature a momenti tipici della sua passata esperienza:

> M'incanta il popolo dei prati. La sua bellezza esile e priva di veleno non mi stanco di narrarmela. Il topo campagnolo, la talpa, oscuri bimbi perduti nella chimera dell'erba, l'orbettino, figlio del vetro, il grillo pedissequo quant'altri mai, la cavalletta che schiocca e conta i suoi panni, la farfalla che simula ebbrezza e stuzzica i fiori coi silenziosi singulti, le formiche fatte sagge dalla verde distesa, e, immediatamente sopra, le rondine meteore...
>
> Prateria, sei lo scrigno del giorno.

L'originale di questo è di René Char (Les Feuillets d'Hypnos) e la traduzione è mia,

vecchia di venti anni. Trascrivendola mi accorgo delle impercettibili variazioni cui vorrei e potrei oggi sottoporla. E allontanando il giustificato sospetto verso ogni tentativo di riporto della letteratura a una qualunque arte visiva (e viceversa) col dirmi che non è questione di affinità quanto di contiguità o di concomitanza di processi interiori, sono portato a supporre che quando Della Torre affianca una data al titolo di un suo lavoro (a caso: Fiume 1959 oppure Paesaggio 1916) non si limita a fornirci la datazione di quel lavoro. È come se ci dicesse: «badate che l'ottica, lo sguardo originariamente rivolto a questa o a quella realtà fenomenica e più ancora l'indagine che ne segue, possono di volta in volta variare fermo restando l'oggetto». E variano infatti, come ognuno può constatare se appena ripercorra sulla base della ricca documentazione il cammino dell'artista dal 1953 fino a oggi: non nel senso della volubilità sperimentale o, peggio, della ripetizione camuffata, bensì nel senso della sperimentazione di se stesso e su se stesso, ossia della domanda che si leva dalle cose verso di noi e in noi rispetto alle cose e che da una volta all'altra si ripropone. Né, d'altra parte, l'inquietudine va confusa col perfezionismo.

Scorrendo poi gli scritti dedicati a questo artista, vedo che i più avveduti sono principalmente attenti ai moti, alle articolazioni del cammino, della progressione, che l'immagine compie ogni volta in lui rispetto al dato di natura. Sono molto cauti nell'illustrarne l'esito o risultato o effetto che dir si voglia, tanto ne è lampante l'evidenza. Proprio perché non è naturalistica o impressionistica, anche contro certe apparenze e a dispetto delle scelte iniziali e delle predilezioni tematiche, l'arte di Della Torre tollera appena il descrittivismo critico e alla lunga indagine di cui è frutto impone che si corrisponda ripercorrendone il corso fino a intravedervi una legge costante. Diversamente il lettore o commentatore o esegeta rischierebbe, lui sì, di sovrapporsi naturalisticamente o impressionisticamente, stravolgendolo, a un testo che esorbita da tali connotazioni.

In altri termini, ogni lavoro di Della Torre ci viene davanti con la forza di una presenza reale, di una figura concreta improvvisamente rivelata ai nostri occhi, aggiunta alla nostra esistenza. Di quella non discuteremo consistenza, spessore, diritto di accesso alla nostra quotidianità, tanto ci parrà evidente a prima vista il suo grado di necessità, quanto invece ci interrogheremo sulla sua origine, provenienza, senso dell'itinerario percorso per raggiungerci. La citazione da Char, uscita del tutto spontanea al primo contatto, corrisponde in qualche modo a una definizione dovuta all'ingegno critico di Roberto Tassi: una fantasia della realtà più che un'evocazione, «così che l'immagine di Della Torre, ricca di motivazioni interiori e di interpretazioni della realtà, è una fantasia di natura».

Fatta la sua giusta parte all'evocazione, che alla lettera è il richiamare qualcosa alla memoria, una parte decisiva è riservata all'elaborazione fantastico-espressiva, ossia all'ulteriore intervento sulla potenzialità latente nelle cose, tanto che Franco Russoli scrivendo di Della Torre poteva rifarsi alle correspondances baudelairiane: alle metamorfosi naturali corrispondono le metamorfosi interiori. È sulle forme, a contatto stretto con le forme, non precostituite ma messe in moto dall'emotività e dalla riflessione, che la coincidenza si verifica. Allo stesso modo le forme si verificano in essa e producono.

E non una verità già tutta posseduta si traduce nel lavoro dell'artista ma è il lavoro a farsi strada verso una verità intravista e, a sua volta, a produrla, a renderla via via lampante lungo il proprio corso. Sto specificamente parlando di Della Torre contro ogni apparenza di formulazione teorica generale; e insieme di quel fondo di razionalità lirica che con un'altra fortunata definizione gli ha attribuito Claudio Olivieri. Alludo con ciò alle successive, instancabili messe a fuoco tra due opposte esigenze di cui è disseminata l'intera ricognizione o indagine che il nostro artista va compiendo attraverso il mondo sensibile. Con approdi provvisori in quanto di volta in volta rinnovati col rinnovarsi dell'emozione e dell'attenzione, ma in se stessi concreti, persuasivi, duraturi, al mondo invisibile. Attraverso fasi molteplici di operatività l'indagine si è espressa in una serie di rivelazioni presupponenti un lavoro di analisi sul particolare, sull'appena percettibile, sul miscroscopico di colpo dilatato nella lente di ingrandimento che l'artista vi accosta. Il dato di base così indagato e scomposto si riordina nelle sue nervature e molecole essenziali e già diventa altra cosa, si traspone in una diversa struttura, si articola in altra realtà. È giunto, si può dire e variamente si è detto di Della Torre, a una figuratività dell'invisibile navigando tra gli opposti scogli dell'enigma formale e della gratuità dei significati. Moltiplica – ha scritto Tassi – gli aspetti del mondo.

Questa pubblicazione sembra testimoniare una fase già più avanzata: oltre a confermare una maturità raggiunta da tempo suggerisce un prevalere sempre più marcato di una forza di sintesi, o meglio di splendide connessioni ottenute in trasparenza (la trasparenza della luce di Vermeer), tale da trasformare lo spazio pittorico in elemento impalpabile eppure compatto e vibrante, luogo d'incontro di esigenze rivelate, che assorbe fosforescenze, brulichii, bagliori e al tempo stesso li esalta.

Si può ben credere che nessun obiettivo fotografico, nessuna cinepresa potrà mai coprire un tale spazio o rendere superflua o inane una tale arte.

MANFREDI*

(A. Manfredi)

Antonio Manfredi è viareggino ma risiede e opera da un'infinità di anni a Merano. Ha cominciato a dipingere da ragazzo prima ancora che lo attirasse la poesia. È già stato detto e va ripetuto fermamente che non è un poeta che dipinge o un pittore che scrive. È entrambe le cose in modo ben distinto. Il nesso fra le due attività sta alla radice e lo aveva visto bene Ungaretti in occasione della prima mostra milanese di Manfredi (Galleria Gian Ferrari, gennaio 1952): «un oggetto che un altro ne incontri... quelle due labili ali di colore che l'incontro suscita nel paesaggio per un attimo... l'incontro era fortuito, il risultato era fatale». Può ingenerare equivoco il fatto che alla pittura di Manfredi si siano interessati soprattutto poeti: prima Ungaretti, poi Solmi, più recentemente Betocchi. Ma intanto uno di essi. Solmi, ha individuato da tempo (in un «pesce d'oro» scheiwilleriano del '62) la collocazione giusta di Manfredi nel contesto generale: «... delle due principali vie che si aprono al pittore d'oggi... ossia quella del salto nel puro arbitrario dell'astratto o dell'informe... e l'altra, quella di ostinarsi a perseguire un estremo e magari labile significato umano nelle tracce consunte della realtà distrutta, Manfredi ha scelto la

seconda». Traducendo il discorso in termini di cultura pittorica si potrebbe rintracciare qualche riferimento nella lezione di Morandi e ravvisare le parentele di Manfredi nella famiglia dei Morlotti e magari dei Marcucci. E in più si può supporre che De Staël non lo abbia lasciato indifferente. Se poi penso a Manfredi com'è, per come lo conosco a partire da un lontano premio Libera Stampa aggiudicatogli in quanto poeta, direi che rientra nella specie degli appartati, di quelli che occultano o piuttosto ritirano dietro l'opera la propria persona vivente.

La via prescelta, la seconda via di cui parlava Solmi, e la naturale inclinazione esistenziale che caratterizza l'uomo Manfredi non godono i favori dell'attualità, cioè non sono privilegiate, né per altro verso godono di popolarità. Alle predilezioni, rivolte a tutt'altro, del tempo che stiamo attraversando Manfredi oppone la sua semplicità, ma occorre intendersi su questo termine. In pittura come in letteratura questa parola tanto logora quanto ambigua vale sia per ciò che avvertiamo di imperioso nell'evidenza sia per quanto respingiamo in quanto irrilevante, troppo facile, ripetitivo di altre esperienze. In Manfredi, nella sua pittura, semplicità è prodotto di erosione, scarnificazione, selettività. Càpita, specie se in movimento, durante un viaggio su un mezzo veloce, di isolare con lo sguardo un pendio, una parete di roccia, un albero in mezzo a un campo, una zona di verde e di ombra: e di fissare nella mente una di queste cose come eccezioni all'indifferenziato e indifferente: non come pause o parentesi, ma come essenze e rivelazioni di essenze, come spazio rappresentativo di un intero universo. Manfredi ha agito a partire dalla selettività dello sguardo, operando non in estensione ma in profondità, lavorando sulle infinitesimali variazioni possibili di un'apparenza monotona, più tenace nel proporsi che ossessiva. Ce lo dice lui stesso a proposito del mondo altoatesino che quotidianamente, da anni, lo attornia: «... solo adesso mi accorgo che in un prato, in un albero questo dannato paese ha concentrato la propria essenza. Di là, nella luce fredda d'alabastro di questa terra straniera: il tiglio sta dritto, nudo, serpe squamoso che perde la pelle: lo spiazzo di terra odora di muschio, il prato tagliato dalla vite è verde marcio, sfatto, grumoso: intravedi l'orlo dei monti come un cenno bieco, d'affanno di dolore, di pena...». Direi d'altra parte che in queste parole si perpetra un piccolo tradimento, un'involontaria autoriduzione. Come del resto sempre avviene, ogni volta che le parole si mettono in gara con un tipo di semplicità, asciuttezza, meglio ancora di evidenza e concretezza di segno quali, ad esempio, la pittura di Manfredi ci offre e spesso ci impone: cadono, rispetto al segno e all'oggetto, nella descrittività e addirittura nella tautologia. Oppure sbandano nella sovrapposizione, nell'unilateralità del significato che noi, autore compreso, attribuiamo a questo o a quel testo; o anche nell'identificazione tra movente emotivo e risultato d'arte. Infatti, questi tronchi spogli, questi rami potati, queste fiamme non più crepitanti, incupite, raggelate che erano appelli vegetali e sono gesti fissati per sempre possono essere presi come allusioni ad un Golgota, oppure, e all'inverso, a un residuo paradiso terrestre apparso per eccezione tra le quinte di un mondo stravolto: ma penso che l'univocità di ogni nostra interpretazione debba cedere all'unicità e singolarità dell'immagine prodotta, del segno essenziale e in questo senso semplice che è in definitiva la matrice della pluralità dei significati in esso leggibili. Se evoluzione c'è stata in Manfredi all'interno della sua costanza e uniformità

tematica, essa riguarda il trapasso sempre più deciso da quella che pareva la vena impressionistica dei primi acquarelli alla nudità perentoria, raggiunta attraverso una progressiva interiorizzazione figurativa, delle tele odierne. Quasi che – altro movimento da registrare, specie per i lavori più recenti – l'iniziale vivezza coloristica andasse via via assorbendosi in simboli e simulacri e l'albero si incorporasse alla roccia o all'aria lasciandovi impressa solo una traccia, una traccia comunque indelebile, della sua pre-esistenza.

Chissà che questo duplice artista, poeta e pittore, non abbia riservato ai versi e alle prose i sussulti, i rovelli, le esitazioni della psicologia per demandare alla pittura il segno che li racchiude e li supera. Con una grinta espressiva che non annulla la delicatezza di fondo. Se proprio dovessi immaginargli un corrispettivo letterario, spero di non sbagliare, andrei a cercarlo nel «partito preso delle cose» di Francis Ponge, là dove si presenta concentrato in poche righe.

AMLETO DEL GROSSO, DIPINTI GUAZZI CHINE*

(A. Del Grosso)

A me non tocca parlare né del personaggio né della pittura. Mi tocca, cioè mi importa, dire qualcosa di quello spazio intermedio, segreto e opinabile, che sta tra il personaggio e la pittura. In altri termini, domandarmi quale mai possa essere stato all'origine l'interesse umano del personaggio e quale la natura dell'ispirazione (come si diceva una volta) dell'artista che è Amleto Del Grosso.

L'anno scorso, in occasione della mostra del Luini, una sua xilografìa era stata esposta unitamente alla riproduzione a stampa di un mio testo. Ben poco apparentava i due lavori se non il fatto che entrambi fossero dovuti a dei luinesi e – se mi è permesso citarmi – uno spunto esistenziale in cui forse entrambi possiamo riconoscerci, l'allusione ai «poveri strumenti umani avvinti alla catena della necessità». Il tema che ci accomuna è probabilmente il sentimento della solitudine, nostra e di altri, congiunto all'orrore che nasce dalla ripetitività, dalle situazioni che vuoi per ragioni ambientali vuoi per ragioni storiche non si sbloccano. E i «poveri strumenti» non sono gli uomini bensì i mezzi, gli espedienti – e tra questi la poesia, la pittura, ma anche altro, tutto ciò che è gesto anche umile, quotidiano – con cui gli uomini tentano di risolvere la propria condizione.

Guardando quel lavoro di Del Grosso, quel concitato, gesticolante, tormentato groviglio umano che vi era rappresentato, mi chiedevo se si trattasse di un concertino paesano o non piuttosto dell'intuizione di un giudizio universale celebrato in terra, magari in un paese che nel caso specifico si chiamasse Luino. Erano per me l'una e l'altra cosa. Ma che per un artista un luogo, certe figure e addirittura certi oggetti costituiscano l'angolo da cui guardare il mondo e rappresentarlo al di là di ogni piatto realismo, la condizione indispensabile per operare in modo non inerte e dunque la base stessa del lavoro, è cosa stranota e vale anche per Del Grosso. Da sempre egli ha davanti un paese, Luino, distesa lacustre e profili collinari. Questi aspetti non lo hanno tentato, sono presupposti ovvii, sfondo permanente all'esistenza: le colline si specchiano nel lago, il lago si specchia in se

stesso. Perché dunque rispecchiarli ulteriormente?

Fin dal principio il nostro Amleto ha rifiutato l'idillio e ha puntato al dramma passando, se necessario, per il grottesco. Ho detto che da sempre ha davanti un paese, avrei dovuto dire che da sempre guarda stando in un paese. Questa rettifica sposta l'attenzione sui primi sussulti della sensibilità, sulle immagini che li producono e che fin dall'infanzia si propongono per diventare poi motivi ricorrenti e intimamente nostri. Ci si presentano come prime incarnazioni di quanto ha di misterioso l'esistenza, qualunque sia la loro estrazione sociale la parte che essi hanno nella quotidianità: il vetturale (a suo tempo) come il pescatore, l'oste come il portalettere, il giocatore di bocce come il bevitore. Chi c'è e quali pensieri si agitano dietro la loro apparenza e presenza giornaliera? Fin dai primi anni fanno parte della nostra vita, eppure sono tanto più enigmatici, più grandi del vero, nella nostra immaginazione, quanto più quelle loro apparenze e presenze, e i loro gesti e le loro voci, ci sono consueti. Nessuno più di loro assume ai nostri occhi una parvenza di atemporaneità e questa, grazie a loro, si riflette sul paese che è loro e nostro anche quando non entrano più nel giro del nostro sguardo: e in un certo senso, quando il loro ricordo si spegne in noi, vuol dire che anche la nostra esistenza, o almeno la percezione che ne abbiamo avuta, è sul punto di spegnersi a sua volta – e con essa il paese cade nella dimenticanza o piuttosto nell'anonimato.

Dicendo queste cose ho semplicemente riferito quel che Del Grosso mi ha detto con la sua pittura. Non penso di aver divagato o prevaricato rispetto a questa, ma di averne ravvisato, se non altro, il movente e, in qualche modo, la motivazione ossia la giustificazione che uno, operando artisticamente, dà a se stesso. Me lo conferma l'accanimento, direttamente proporzionale all'effetto, con cui da una prova all'altra, da un'opera all'altra, Del Grosso si è scavato una strada verso il cuore dei soggetti prescelti: scartando la semplificazione, l'evidenza immediata ma facile; cimentandosi con l'ossessività; lasciandosi alle spalle il paesaggio apparente per procedere verso il paesaggio interiore. Lo vedo lavorare con abnegazione e con rabbia come se dietro ogni quadro ogni foglio ogni risultato ci fosse un'ulteriore e più fonda verità da raggiungere, che si sa irraggiungibile.

Nel rapporto con queste figure e memorie aggredite frontalmente e amate con frenesia, in questo mai appagato, mai esaurito rapporto con gli altri, sta il valore e il riscatto della solitudine.

* Presentazione a Acquerelli e tempere di Carlo Mattioli, Compagnia del Disegno, Milano [1979], pp. nn.; poi in Amici pittori, cit., pp. 115-16.

* Introduzione a Fantasie d'amore e di guerra dall'«Orlando Furioso», con 15 incisioni a colori di Aligi Sassu, Edizioni dell'Orso, [Milano 1974]; poi in Amici pittori, cit., pp. 105-106.

* Presentazione a Franco Francese, Galleria Toninelli, Milano [1975]; poi in F. Francese, La bestia addosso, Scheiwiller,

All'insegna del pesce d'oro, Milano 1976, pp. 7-13; e in Amici pittori, cit., pp. 106-108.

* Presentazione al catalogo Della Torre 1971-1977, con 10 tavole a colori, collana «Arte oggi» n. 9, Edizioni Galleria delle Ore, Milano 1979, pp. nn.; poi in Enrico della Torre, a cura di V. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1980, pp. nn; e in Amici pittori, cit,. pp. 117-18.

* Presentazione a Manfredi, Edizioni Galleria delle Ore, Milano 1975, pp. nn.; poi in Amici pittori, cit., pp. 129-30.

* Presentazione a Amleto Del Grosso, Dipinti-guazzi-chine, con testi di P. Chiara e M. De Micheli, Centrostampa, Luino 1976, pp. nn.; poi in Amici pittori, cit., p. 131.

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

Poesie e prose
di Vittorio Sereni
© 2013 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
Ebook ISBN 9788852039805

COPERTINA || ART DIRECTOR: GIACOMO CALLO | PROGETTO GRAFICO: GIANNI CAMUSSO | ENRICO DELLA TORRE, ESTATE AL FIUME (PART.), 1968 OLIO E COLLAGE SU TELA MILANO, COLLEZIONE PRIVATA @ ENRICO DELLA TORRE

Indice

Il libro
Poesie e prose
Ricordo di Vittorio Sereni di Pier Vincenzo Mengaldo
Cronologia
Bibliografia
Nota della curatrice
POESIE E PROSE
Prima parte - Poesie
Nota introduttiva di Giulia Raboni
FRONTIERA
CONCERTO IN GIARDINO
Inverno
Concerto in giardino
Domenica sportiva
Incontro
Le mani
Memoria d'America
Capo d'anno
Canzone lombarda
Maschere del '36
Terre rosse
Compleanno
Nebbia
Ritorno
Temporale a Salsomaggiore
Azalee nella pioggia
A M.L. sorvolando in rapido la sua città
Diana
Soldati a Urbino
3 Dicembre
Poesia militare
Piazza
Alla giovinezza
FRONTIERA
Inverno a Luino
Terrazza
Strada di Zenna
Settembre
Un'altra estate
Paese
Immagine
In me il tuo ricordo
Strada di Creva
VERSI A PROSERPINA
La sera invade il calice leggero
Te n'andrai nell'assolato pomeriggio
Dicono le ortensie
Così, sirena
Sul tavolo tondo di sasso

ECCO LE VOCI CADONO
Ecco le voci cadono e gli amici
DIARIO D'ALGERIA
LA RAGAZZA D'ATENE
Periferia 1940
Città di notte
Diario bolognese
Belgrado
Italiano in Grecia
Dimitrios
La ragazza d'Atene
Risalendo l'Arno da Pisa
Villa Paradiso
Pin-up girl
DIARIO D'ALGERIA
Lassù dove di torre
Un improvviso vuoto del cuore
Rinascono la valentia
Non sa più nulla, è alto sulle ali
Ahimè come ritorna
Non sanno d'essere morti
Solo vera è l'estate e questa sua
E ancora in sogno d'una tenda s'agita
Spesso per viottoli tortuosi
Troppo il tempo ha tardato
Se la febbre di te più non mi porta
Nel bicchiere di frodo
Algeria
IL MALE D'AFRICA
Frammenti di una sconfitta
Il male d'Africa
Appunti da un sogno
L'otto settembre '43/'63
GLI STRUMENTI UMANI
UNO SGUARDO DI RIMANDO
Via Scarlatti
Comunicazione interrotta
Il tempo provvisorio
La repubblica
Viaggio all'alba
Un ritorno
Nella neve
Paura
Viaggio di andata e ritorno
L'equivoco
Ancora sulla strada di Zenna
Finestra
Gli squali
Mille Miglia
Anni dopo
Le ceneri
Le sei del mattino
Giardini
UNA VISITA IN FABBRICA
APPUNTAMENTO A ORA INSOLITA
La sonnambula
Il grande amico
Scoperta dell'odio

Un incubo
Quei bambini che giocano
Saba
Di passaggio
Situazione
Gli amici
Appuntamento a ora insolita
IL CENTRO ABITATO
Nel sonno
I versi
Corso Lodi
Il male d'Africa
L'alibi e il beneficio
La poesia è una passione?
APPARIZIONI O INCONTRI
Un sogno
Le Fornasette
Ancora sulla strada di Creva
Intervista a un suicida
Il piatto piange
Sopra un'immagine sepolcrale
Al distributore
A un compagno d'infanzia
Dall'Olanda
La pietà ingiusta
Nel vero anno zero
La speranza
Metropoli
Il muro
Pantomima terrestre
I ricongiunti
La spiaggia
STELLA VARIABILE
I
Quei tuoi pensieri di calamità
In una casa vuota
Toronto sabato sera
Posto di lavoro
Lavori in corso
I. Sarà che esistono vite come foglie morte
II. A certi che so non gli basta
III. Inopportuno futile intempestivo
Addio Lugano bella
Le donne
Interno
Crescita
II
Di taglio e cucito
Poeti in via Brera: due età
A Venezia con Biasion
Poeta in nero
Revival
Sarà la noia
Domenica dopo la guerra
Festival
Esterno rivisto in sogno
Giovanna e i Beatles
Ogni volta che quasi

III
Un posto di vacanza
Niccolò
Fissità
IV
Traducevo Char
I. A modo mio, René Char
II. Muezzìn
III. Un tempio laico
IV. Villaggio verticale
V. Martellata lentezza
VI. Notturno
VII. Madrigale a Nefertiti
VIII. Bastava un niente
V
Verano e solstizio
Requiem
Paura prima
Paura seconda
Altro posto di lavoro
La malattia dell'olmo
In salita
Il poggio
Nell'estate padana
A Parma con A.B.
Autostrada della Cisa
Rimbaud
Luino-Luvino
Progresso
Altro compleanno
Note a «Stella variabile»
IL MUSICANTE DI SAINT-MERRY E ALTRI VERSI TRADOTTI
Premessa alla prima edizione
ORPHÉE NOIR
Ils sont venus ce soir
Sono venuti quella sera
En file indienne
In fila indiana
Fumées...
Fumi...
Chant XXII
Canto XXII
EZRA POUND
The Study in Aesthetics
Studio d'estetica
In a Station of the Metro
In una stazione del métro
from «Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)»
III. To Madame Lullin
da Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)
III. A Madame Lullin
RENÉ CHAR
de «Feuillets d'Hypnos»
da Fogli d'Ipnos
138. Horrible journée! J'ai assisté...
138. Orribile giornata! Ho assistito...
146. Roger était tout heureux...
146. Roger era tutto contento...

175. Le peuple des prés m’enchante...
175. M’incanta il popolo dei prati
221. «La carte du soir»
221. «La carta della sera»
222. Ma renarde, pose ta tête sur mes genoux...
222. Appoggia il capo sui miei ginocchi...
WILLIAM CARLOS WILLIAMS
Dedication for a Plot of Ground
Dedica per un pezzo di terra
The Lonely Street
La strada solitaria
Adam
Adamo
These
Queste sono
A Flowing River
Corrente
from «The Clouds»
IV. With each, dies a piece of the old life, which he carries...
da Le nuvole
IV. Di vecchia vita un brano muore con ognuno...
A Unison
Unisono
New Mexico
Nuovo Messico
from «The Desert Music»
da La musica del deserto
ANDRÉ FRÉNAUD
Ancienne mémoire
Antica memoria
ANCORA DA RENÉ CHAR
Déclarer son nom
Dire il proprio nome
Tracé sur le gouffre
Tracciato sul baratro
Aux portes d’Aerea
Alle porte di Aerea
Le mur d’enceinte et la rivière
Il muro di cinta e il rio
Dansons aux Baronnies
Ballo alle Baronie
Yvonne
Yvonne
Le banc d’ocre
Il banco d’ocra
Faim rouge
Fame rossa
Le gaucher
Il mancino
Rémanence
Permanenza
Cours des argiles
Corso delle argille
L’abri rudoyé
Il sito sconvolto
Cérémonie murmurée
Cerimonia di murmuri
Éprouvante simplicité

Struggente semplicità
Relief et louange
Scultura e elogio
Sommeil aux Lupercales
Sonno ai Lupercali
Ébriété
Ebbrezza
Rodin
Rodin
GUILLAUME APOLLINAIRE
Le Pont Mirabeau
Il Ponte Mirabeau
Le voyageur
Il viaggiatore
La porte
La porta
Cors de chasse
Corni da caccia
Le musicien de Saint-Merry
Il musicante di Saint-Merry
La petite auto
La piccola auto
La boucle retrouvée
La ciocca ritrovata
Désir
Voglia
Carte postale
Cartolina postale
Un oiseau chante
Un uccello canta
ALBERT CAMUS
Le taureau enfonce...
Il toro affonda...
FERNANDO BANDINI
Sacrum hiemale
Festa d'inverno
PIERRE CORNEILLE
de «L'Illusion comique»
da L'illusione teatrale
Acte I – Scène III
Atto I – Scena III
Acte II – Scène II
Atto II – Scena II
Acte II – Scène IV
Atto II – Scena IV
Acte III – Scène IV
Atto III – Scena IV
Acte III – Scène VII
Atto III – Scena VII
Acte IV – Scène II
Atto IV – Scena II
Acte IV – Scène IV
Atto IV – Scena IV
Acte V – Scène V
Atto V – Scena V
Nota bibliografica a «Il musicante di Saint-Merry»
Seconda parte - La tentazione della prosa
Nota introduttiva di Giulia Raboni

GLI IMMEDIATI DINTORNI
Lettera d'anteguerra
Bologna '42
Lubiana
Sicilia '43
Algeria '44
Male del reticolato
Angeli musicanti
Esperienza della poesia
Cinque poeti negri
Sono venuti quella sera
In fila indiana
Fumi...
L'uragano
La tua opera
Canto XXII
Un giorno del '50
Biennale del '50
Quel film di Billy Wilder
Un intermezzo
Arie del '53-'55
Un venticinque aprile
Un omaggio a Rimbaud
da Pound
Studio d'estetica
In una stazione del Metro
La commessa
Villanella: il momento psicologico
Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)
La statua che s'è mossa
Il nome di poeta
da Apollinaire
Il Pont Mirabeau
Angelo in fabbrica
Broggini di corso Garibaldi
Rappresaglie
Cominciavi
Sul rovescio d'un foglio
da Frénaud
Antica memoria
Per un poeta d'amore
Due ritorni di fiamma
da W.C. Williams
Foto a colori in un calendario commerciale
Il silenzio creativo
Ciechi e sordi
L'anno quarantatre
Il pāsato mi castiga
L'oro e la cenere
Il fantasma nerazzurro
L'anno quarantacinque
Ognuno riconosce i suoi
I ricongiunti
Prove per un ritratto
In morte di Ungaretti
Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale
Ritratto di Traverso
La città

Poeta a palazzo
Una recita e un applauso
Autoritratto
La nemesi
Negli anni di Luino
Morlotti e un viaggio
Quella scritta di Luxor
Port Stanley come Trapani
Il tempo delle fiamme nere
Infatuazioni
LA TRAVERSATA DI MILANO
La cattura
L'opzione
Ventisei
Il sabato tedesco
Graziano
L'assunzione I
L'assunzione II
Dall'esilio
Trasloco
Un qualcuno che è poi Luciana
Carolus
Appendice a «La tentazione della prosa»
Un banchetto sportivo
Artisti
A un distensionista
Terza parte - Prose critiche
Nota introduttiva di Giulia Raboni
LETTURE PRELIMINARI
In margine alle «Occasioni»
Il Campo 29
Tre crisi degli anni Cinquanta
La capanna indiana
La vocazione della gioia
Levania
La musica del deserto
Intermezzo neocapitalistico
Ritorno dalla notte
La stagione violenta
I «Feuillets d'Hypnos»
Giorgio Seferis
Postilla a «Letture preliminari»
POESIE COME PERSONE
POESIA
Petrarca, nella sua finzione la sua verità
Un'idea per il Furioso
Michelangelo poeta
Appunti di lettura
E dopo Mallarmé chi c'è?
I morti coerenti di Spoon River
Rilke e le cose
Scorciatoie e raccontini
Saba e l'ispirazione
Gli uccelli sono un miracolo
Umberto Saba: le vite che quasi non parlano
Come leggemmo Dino Campana
Primo incontro con Ezra Pound
Ungaretti, quella prima volta

L’oltre della poesia: Pedro Salinas e Paul Celan
Ognuno riconosce i suoi
Montale e Auden: è ancora possibile la poesia?
Il ritorno
In via Bigli arrivava soltanto un’eco
Dovuto a Montale
Un labirinto di rompicapi
Così casual, piacerebbe a Jannacci
René Char: il termine sparso
Un’esplorazione incantevole
Note di lettura per Ritsos
Poesie di Alfonso Gatto
Questi anni visti da due poeti
Giorgio Caproni: l’esistere del non esistere
Un poeta di poche parole
Calendario del ’67
Poeti nuovi
Persuasiva maturità
Aiuta un po’ tutti a fare il punto su se stessi
Un destino
Che bei versi, sono tradotti
Come una bucolica
L’usignolo della chiesa cattolica – Diario – Lingua
Per Bartolo Cattafi
E dei versi fu prigioniero
Femminista in versi d’amore
Se Sant’Arcangelo fosse Spoon River...
Pensa italiano, scrive milanese
A partire dal vissuto
Anche stanotte voglio sognare
Cuore fa rima con intelligenza
Poesia per chi?
Il lavoro del poeta
PROSA
L’avventura e il romanzo
Vita e favola di uno scrittore
Tempo vero e tempo matematico nell’«Orologio» di Levi
Conformismo, accusa di moda
Sogni che parlano da sé
Bandiera nera
SCRITTI D’ARTE
Acquarelli e tempere di Carlo Mattioli
Fantasie d’amore e di guerra dall’«Orlando furioso»
Da natura a emozione da emozione a natura
Della Torre 1971-1977
Manfredi
Amleto del Grosso, dipinti guazzi chine
Copyright